



الكاريكاتير 24

# الفاوون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر  
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنة  
الثالثة

27

السبت 1 أيار 2010

شوقي أبي شقرا يرد التحية لرفيق دربه أنسي الحاج [3]

## نتذكر جريمة هولاكو مع مكتبة بغداد ننسى جريمة ابن طاهر مع الكتب الفارسية

### موقف الخاوون

بحضور جمال الغيطاني وعلوية صبح ونبيل سليمان وغيرهم من المثقفين «التنويريين»، تسلم الدكتور جابر عصفور جائزة «القذافي» واصفاً مانحها بأنه «رمز عربي قومي يدعو إلى الحرية والعدل الاجتماعي، وإلى مستقبل عربي واعد»! والأنكى من ذلك أن عصفور قال بأنه يمثل «جميع المثقفين العرب» في هذه الجائزة! وربما كان يقصد مهانة «جميع المثقفين العرب».

ومن شاهد الفيديو الخاص بحفل تسليم الجائزة سيحزنه منظر عصفور وهو ينظر بلهفة فاضحة إلى الشيك ليتأكد من الرقم! قبل أن يدسه في جيبه بيد راجفة، ثم يقول إنه يتذكر في هذه اللحظات جمال عبد الناصر!!

وهنا تداول رؤوسنا الكثير من الأسئلة: ما معنى حضور هذا الكم من المثقفين حفل التسليم (بعضهم لاختار الجلوس في الصف الأخير أملاً في ألا تلحظه الكاميرا!)؟ أليس بينهم من يُمني النفس بالفوز السنة المقبلة؟ ماذا سيقول الكاتب الإسباني الذي رفض الجائزة احتراماً لنا ولألمنا؟ ما رأي عصفور بالمعرض التشكيلي الذي حضره على هامش الاحتفال، والذي يضم أربعين لوحة استوحاها فنانونها من مجموعة قصصية للقذافي؟ أي صفاقة باتت تحكم معانانا كمثقفين؟ هل حقاً جابر عصفور يحتاج المال إلى الدرجة التي تدفعه إلى التفريط بكرامته كمثقف؟ أين المثقفين العرب من هذه الفضيحة؟ أين أولئك الذين امتدحوا خوان غويتيسولو لرفضه الجائزة؟ أين الصحافة الثقافية؟ لم هذا التواطؤ والصمت؟... أليس في وسعنا القول حقاً إن المثقفين العرب استطاعوا إنتاج نظام ثقافي عربي قمعي شبيه بالأنظمة السياسية العربية القمعية؟

## إعدام الكتب



4

أحمد ناصر  
فرصة ثانية!



7





أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها  
ماهر شرف الدين

خفة يد نزار  
ودرويش وبقية  
الغنائيين

بريفير هي قصيدة «فطور الصباح»، ليصنع منها واحدة من أشهر قصائده وأجملها: «مع جريدة» وكان من أسباب قيام سهيل إدريس بذلك – رغم صداقته وشرارته لنزار قباني في تأسيس «دار الآداب» – خلاف سادّي. أما كيف فعل إدريس ذلك؟ فمن خلال روايته المعروفة «الحيّ اللاتيني» التي ضمّنها حكاية عن احتفال إحدى الفتيات لقصيدة بريفير المذكورة، وأدعائها أن القصيدة لها، من ثم سرقة مال بطل الرواية. وبعد اكتشاف البطل أن الفتاة سرقت ماله، يكشف أيضاً أنها سرقت قصيدة بريفير، ليقول: «على أية حال... إن من يسرق شعر رجل مثل جاك بريفير، لن يتورّع عن سرقة مال رجل مثلك!»

حال محمود درويش، أنجب تلامذة نزار قبّاني، ليست أفضل من حال أستاذه. لكن مع احتراف أكثر. والوقفة هنا طويلة، من قصائد لوركا التي يكاد درويش قد نهبها نهبا، وصولاً إلى سرقات متفرقة من هنا وهناك. السيّاب أيضاً وأيضاً.

بالطبع ستقولون إنني لختار الشعراء الغنائيين. وبالطبع سأجيب بـ«نعم» لأنهم الأكثر نشاطا في هذا المجال. نزار ودرويش والسيّاب

## شعر الذكاء

بين ديوانه الأول «حديث لمعنيّ الجزيرة العربية» (1967)، وديوانه الأخير «محاولة فاشلة

للاعتداء على الموت» (دار الجمل)، استطاع شوقي عبد الأمير بلورة حالة خاصة به لم تقع

في لغوية «المدرسة اللبنانية» مثلاً لم تقع في غنائية «المدرسة العراقية»، بل أنجزت لنفسها

ما يشبه الأرخييل الذي استفاد تماماً من فكرة تلازم الشعر والمعرفة لإنتاج ما يمكن تسميته:

شعر الذكاء.

غالبا ما انتابني الشعور وأنا أقرأ شعر شوقي عبد الأمير بأنني أمام رقعة شطرنج، أمام نقلات وبناء خطة. مربعات سوداء وبيضاء، وثمة أكثر من حركة، وثمة أكثر

من احتمال، وثمة أكثر من مغامرة. الشعر هنا يأخذ شكل فكرته، ما دام كل شيء

مطواعاً وطرباً ونضراً.

لكن شعر عبد الأمير يضعنا أيضاً أمام سؤال جوهرى في النقد، يتعلّق بمكانة العاطفة في الشعر: أين تقع؟ هل يمكن الاستغناء عنها؟ ما مدى مرونتها وقابليتها للتمدّد مع شعر من هذا النوع؟ الأرجح أننا سنعثر على إجابة عن ذلك في الديوان الجديد لعبد الأمير، فربما يكون عن حقّ أن حكاية الشعر هي حكاية الوجه الشخصي: الوجه الوحيد الذي لا يمكن المراء رؤية إلا في مرآة. الشعر في هذا المعنى يقدر ما هو وجه خاص، يقدر ما هو بعيد عن المتناول ويحتال إلى شيء كالمرآة أو كزجاج السيارة أو كماء البركة للقبض عليه. هذا ليس جواباً عن سؤال، بل هو فلسفة في صميم التساؤل الشعري. وفي وضع شوقي عبد الأمير تعبيراً مثل «فاشل» في عنوان الكتاب («محاولة فاشلة للاعتداء على الموت»)، اعتراف باستغراق الشعر لكل شيء، خصوصاً أن ذلك أنه اقترن باستخدام فعل «الاعتداء» وليس «التأر» مثلاً، فلم يقل: محاولة فاشلة للتأر من الموت.

هذا اعتراف ضمني بالحقّ الفنّي للموت، بشعرية الموت. إذاً، نحن في خضمّ معضلة وجودية لا حلّ لها. في مهبط عنوان صغير لمعانٍ ضخمة. هذه دعوة إلى الاعتقاد بأن الشعر هو الحياة الحقيقية، ولأنه كذلك

وبعض الغنائيين الآخرين كانوا يستطيعون أخذ الجمل الجميلة وعجنها في قالبهم الغنائي. وفي ظنّي أن الغنائيين تخصصوا أكثر من غيرهم في هذا النوع من السرقات، الذي نستطيع رسم ملامح وتحديات له: فهم في الجمل يفضلون تلك التي تحمل شبهة المانيفستو، المغنّسة ببعض الحكمة. وفي الصور يفضلون الحسية منها. وفي الفكرة يفضلون الحكاية، أي تلك الأفكار المسرودة على شكل قصة. بل إنهم أحياناً يتشاركون الاقتباس نفسه، ويستعملونه بلا أدنى حرج، مثلاً استعملهم لجملة لوركا الشهيرة: «تموت الأشجار واقفة»، التي استعملها بلا حرج أيضاً الأختل الصغير في إحدى مرثيّاته: «تموتُ وهي على أقدامها الشجر» (هنا أستطيع الاستطراد بأن لدى هؤلاء الشعراء ميلاً مؤكداً إلى الصور الشعرية المأخوذة من غرائب الطبيعة: صورة البجع الذي ينام واقفاً، السمك الذي ينام مفتح الأعين، طيور الأوز التي تغني حين تحتضرون...).

لسنا هنا، في موضوع استنابة السرعة، أمام امتداد لتقاليد الشعر العربي الغنائي القديم، ومن بينها وقوع الحافر على الحافر... وإن عمداً؟

## عشرات في

تأخذني من خدري، ومن كوخ وحيد في داخلي، فكرة ما أو خاطرة أو كلمات منشورة في الصحيفة، وأنسرح معها نحو الأشباب الطالعة في الربيع، ونحو الرؤية والانقشاع. وما عليّ سوى أن استلقي بهيكلي من لحم ودم، على التراب على بساط من الأخضر الناعم، ولا أي نتوء ولا أي سيف ولا أي عصا ولا أي شوكة في الأرض. وأنا في كوكبي ذاك أهرب إليه وأجلس على الديوان، على الطرّاحة. وأحسب أن الكلمات سوف تراودني وسوف تطل من النافذة، أو تهبط من السقف. وما نحن إلا في انبهار وفي أشواق كاملة، ولا بدّ من الأنس وأحياناً من الجن، لنكون في عباتنا وفي هدوننا، وأن ننشرح في المكان، ولا ضوضاء أو حفلة في الحاضر الملتهم، ولا عندنا سوى الموسيقى نعرّفها على كنارة خفية، على آلة لم تولد بعد. ونروح من نقلة إلى نقلة، إلى بعض الآراء المرمية، أو المطروحة على الطاولة. وإنما الذي طرحها ليس صادقا وليس في إيمان حقيقي، وهو يفعل وله أن يفعل وأن ينزلق إلى الأمام، إلى حيث نحن في قراءة له وفي جدال معه، ولن ندعه في غلوائه وفي أنه كسر فخّارة الزهر وأنه لم يعباً ولم يلتفت إلى الأيام التي تلي، وإلى الصداقة القديمة، وإلى الذكريات التي، أشبه بالخروف، ما زالت طرية ولم تمضْ لتكون سحابة في الصيف

أو أكثر لتكون سحابة فوق رؤوسنا، وسوف يقع منها سرب من الأعمال والرفقة الجيدة، وسوف نعتدّ بها ولن نفرق في الساقية، في النهر الممكن أن يكون على مقربة منّا، ولنا أن نحمل الجزة أو نص قرب نص، وعن كتابة قرب كتابة. ويستوي على الحرف، على مقعده من الهباء ومن الكلام الذي يطير من فمه إلى الفضاء، أو إلى تحت، إلى بئر الخطل والإسراف في احتمال الذات، وفي محاوراة هذه الذات من خلال الحدود نفسها ومن خلال السياج الذي يؤوي دواوينه ومجل عطلاته منذ سنوات إلى الحاضر المنكود وحيث الورطة قائمة. ونأسف لأن يكون الذي تكلم إنما تكلم أسفاً وتحت

×××



يكتبها  
شوقي أبي شقرا

الظلال الشخصية وحيث يبدو أنه في نسמת من الحرارة ومن عاصفة رمال في بلدنا، ومن عاصفة العواطف الكبيرة. وهذه الأخيرة في المرتبة القصوى من الجهالة ومن الزنية التي لا تشفع في الخطأ أو في كون صاحبها إنما يتكل على هذه الميزة، على هذه العلامة، لينتقم في رحلته نحو الذهب، ونحو الفضة ونحو النحاس. ولا يقوى على الإحاطة وعلى الفهم أن ما يدعى عمقا ليس بسبب أنه كذلك، ولكن تبقى العرشة، هي الأمر المبين، وهي في القصيدة الناجحة تخترق الحجاب لتكون في الطليعة، في رأس الرؤوس ولا وجوب لأن تلتف بالادعاءات، وبحيث تكون القصيدة مقالة قبل أن تكون تلك المهابة وذلك البوح المنطلق من الأسفل إلى فوق، إلى التلال التي تحفل بالندى على الأغصان، وعلى الثمار المتاحة للعابرين والمتعلقة بالأهّات تعلقاً فنياً ويصعب أن يُجارى.

وتلك العواطف الكبيرة شأن بعض الناس، وأما في جهة القصيدة الثانية، والقطعة الأخرى، فالحكم والرأي الصحيح أنهما تظهران الأفضل، وهما ثالثا أفعّل التفضيل أيضاً وهذا حدث في باريس حيث اصطف معظم المثقفين إلى جانب الشاعر الذي «يلهو ويلعب» والذي منه تصعد القصيدة الجديدة إلى البسمة وإلى مجاهل الخلق والالتياح واللوعة والذي نجح في أن يستقطب أولئك إلى ما في أنفاسه. في إيقاعه، من رهبة وطرافة، ومن فكاكة سوداء وبيضاء،

ومن غوص في اللغة التي يروّضها ويشيل منها ما يشيل من الحرير ومن أندلسات ومن بقايا يجبلها ويمزجها وإذا في الصحن بين يدي القارئ، فرصة لركوب جمل سريع من الغرابة وهو يركض في محض صرخاء أو محض مكان طالما بناه وشيّده على متانة، ولا رمال في جواره، ولا ضعف في السرى، في الليل، وفي الصباح أيضاً والساعات الطويلة أيضاً وهي طول المرجان في قاع اليمّ. والعثرات لا زالت عامرة في الديار، والغلطة كالعروس تنفّرج على الغلطة عندكم وفي دفاتركم وفي منبسط التاريخ.

## الحد أنسج

في مختلف التحولات، كنّا لها، وجربنا التجارب، وأخذتنا الأمور أحياناً إلى مفترقات، ولكن لا أحد إلا يعترف بأن أنسج أدركته الوهية الشعرية وحرفة الأدب، وبأنه في جوانب منه، يملك الدهاء والذكاء، والرغبات في بسط مملكته من الصراع مع الذات ومع جملة الفرسان الدائمين في حركتهم، وهو له القوّة أن يكون في المقدمة وفي أن يدفع السفينة، يمنة ويسرة، في خضم الابتعاد وفي أنه المفتتح على العالم والذي تحت الوحي والإيهاءات دائما، يصل إلى الدمشة والفصاحة وسائر البلاغات والتعابير. إنه صديقي وجزء باهر من الثنائية التي تحدّثنا عنها، وإنّني له لشاكر ما ذكرني به وما أضفى عليّ من الصفات، في جريدة «الأخبار»، وهو وأنا تمارّجنا أحياناً تحت سقف المعرفة والفصاحة، وقمنا إلي بلدنا وإلى القارئ حيثما كان، شرابا من الحبّ ومما يعتبر كأنه نهضة. وكلانا كنّا في الوليمة غالبا معا، أو منفردين في ما بعد، وما زلتُ صديقه الساهر على الرابطة الحيّة على المودة المتبقطة، وأرجو له أن يكشف عن أي بصيص، عن النور، وعن الجمرة الكاملة البهاء وهي نائمة وكفى قبلة، تحية، وتنهض من عباءة الرماد.



## السنة الثالثة

العدد 27 – السبت 1 أيّار 2010



أمجد ناصر، بريشة: عبد الله أحمد.

## فرصة ثانية!

### أمجد ناصر

لم تفكّر طويلاً بمغزى تلك الكلمات التي تشبه الشُّعر واللغز والحياة، لحفظت بها، هكذا، كلُّسَم في رأسك. كوقع خام، كحلم شمسيٍّ مرادو. ستعاودك، بنيرتها الملتبسة، كلّ مرة تُبدٍ فيها تلك الأرض، من نافذة طائرة تبدأ هبوطها التدريجيّ، بحراً من الصُّفرة قلما تتخلله بقعة زرقاء أو خضراء.
فها هو الجفاف الذي تذكرُك، في طفلةٍ هوانه وتحت لفح شمسه، شاعرة في حلم، أو ما يشبهه، لا يزال على حاله. ولكن هل تغيّرت، تحت هذا الجفاف الوطيد، الكائناتُ والأشياءُ والاعتباراتُ؟ ما الذي تبقى من ذلك البيت، من جوارٍ قديم، من البداوة والصحراء و«الأصالة» في أزمنة توحّدها، عنوةً، علاماتٌ مسجّلةٌ صارت أيقوناتٍ طائرةٍ لعصرك اللاهث؟
أكانت تلك الصحراء، التي انجفرت طيورُ أفيثتها المضلّلة في أقدام طفولاتٍ حافية، صحراءَ فعلاً؟ بلا أثر لحياةٍ قديمةٍ في مدى يبدو لمن يراه، أول مرة، غير قابلٍ للحياة والسكنى؟

ستحاول، هنا، أن ترى وتتذكّر وتحلم، فمن يعرف مونولوجاتك الطويلة سيتوقّع، بلا شك، رواثٍ كامنةٍ وأشباحاً مترقصةً في خلفيّتها. سيتوقع طرقاً وأبراجاً وبيوتاً مشرعة الأبواب وشايا ونعناعاً وبرندات وحُبّ هالٍ وبنات في مرايليل مقلمة وبناطيل شارلستون وقمصانا مشجّرة وأشجار كينا وأغنيات تقطع نياط القلوب ومراهقين مضحكين وأباء قساة ومروءات مفعّلة، ورائحة صابون معطر ورسائل لم تُقرأ وأخرى لم تصل. إنه أمر سيّء، لا أخفيك، أن تكون متوقّعا إلى هذا الحدّ، بلا مفاجآت تذكر. لكن لا تتزعزع كثيراً. حافظ على شيء من رباطة الجأش في وجه ملاحظةٍ مُحقّة لا تخلو من حُبٍ تعرف مصدره جيّداً.

للك الأسباب، ولأخرى أقلّ وضوحاً في ذهنك، لن تعزل الماضي عن الحاضر ولا ما خبرته شخصياً عمّا سمعته من الناس أو قرأته في الكتب. ستترك للذاكرة أن تدّاعي وللعين أن ترى، وقد تحلم في رابعة النهار. قد تطول جملتك وقد تقصر، ربّما ستترشّ أو تصمت، لكنك لن تطوف في طول البلاد وعرضها بحثاً عن اسم ضائع أو معنى مطمور، فإن كان لا بدّ من خط يقود خطاك ويستحثّ بصرك، هناك واحد ستسلكه يتبرّج - خط - طريق له أسماء بعدد أغراضه، وأحياناً باسم عابرين لم يولدوا هنا. ذلك هو «خطك» الذي أمضيت العشرين السنة الأولى من حياتك بالقرب منه، ولم تعرف سوى أنه مكان للعب أو الهرب من المدرسة أو رصد حركة الحيوان، أيّا كانت فضيلته، ما أن تدبّ على الأرض، وليس جادة كونيّة وقف على حجارتها المرصوفة، في إتقانٍ، ملوك ورسل حفظ الحجرُ أسماءهم،

وبشر عاديون لا تحفل بخطاهم المبعثرة، عادةً، سجلّات شهرة كهذه. إنه خط القوافل والغناء والغارات والعزلة والقصور والآبار وهسيس الريح وعجلات الطنابر، يخرق المكان، كعمود فقري، من الشمال إلى الجنوب تاركاً على جانبيه مدناً وقرى ودساكر وأثار تُجَار وحُجّاجاً وغزاةً وشعراً وعمَلاتٍ وحِمّاماتٍ ومعابد.

**أذهب إلى البارحة وقل لمن تتراءى في عينيه أطياف لم تتجسّد بعد،**
**فكر مرّتين قبل أن تلتقي رجلاً بشاربيّن كُثَيّن صبيهما التنبُّ بصبرته**
**يتأبط كتاباً وينتظر، كصدّر أو صدفةٍ مُدبّرة، إلى طاولَةِ مقهى جانبيّة**
**خطو الطريدةِ بقدمين مسرعَتين إلى الفخّ.**

هناك بداياتٌ عديدةٌ لتعقُّب خيوطٍ فلتتْ من أنوالٍ ظلّت تدورُ بقوّة الدفع: البيت ذو الروائع السبع، ساحة اللعب الترابيّة بين أباريق الوضوء ومطارق الأعمام الرفيعة، أعمدة الكهرباء التي قرأت تحت نورها العموميّ رواياتٍ عن السفر والموت حبّاً على قدم واحدة،

النافذة ذات الدرفَتَين الخشبيّتين التي تتمشّط أمامها بنتٌ ستخرج عمّاً قليل بمرئول مخطط بالأخضر وذيل فرس، الأرملة الشابة التي تتفكّد صلاية نهديها تحت ثياب حداد إجباريّة، صديق الطفولة والفرار من المدرسة الذي يحفظ أغانِي أكثر من جدول الضرب، جامع أعقاب السجائر المزمهي بتشكيلته الغريدة من الروائع العطنة، كشّاش الحَمّام الأفاق الذي يدرب طيرا جارجا على التخفي كحمامةٍ وديعة،

المهوس بالرقمّ والذهب الذي يخرج بفانوسه السحريّ ما إن ينأى الناس ليقلّب عظاماً نخرَتها القرون، القارئ النهم الذي يقيّصُ شخصيات الكتب يكون يوماً «روبنسون كروزو» ويوماً آخر سندباداً بحرياً يمتطي طائرًا بحجم غمامة، إلخ إلخ. لكن البداية التي تلوح لك الآن بقميص مشجّر تركته يجفّ على حبل غسيل ممدود بين سروتينٍ الكحّتين كامنةً هناك: في بيت تغيّرت هندسته المرتجّلة وتناقص قاطنوه مع دوران عقارب ساعة أكثر دقّة من «بيغ بين» ترى، الآن، كأن هناك من يمنحك فرصة ثانية، امرأة ترتدي «شرشا» أسود بلا تطريز من أيّ نوع، فهو ثوب العمل وليس الخروج من البيت، مع أن الفارق بين الاثنين لا يُلحظ تقريباً. رأس المرأة ملفوف

به«طفخة» سوداء، بين النحر وفتحة الثوب «ملفع» أسود أيضاً، امرأة نحيلة في الأربعين. أطول قليلاً من جاراتها، وتلك ميزة أورتتها، بزهو مضمر، لبعض بناتها، فجّهة الأب، قصيرة القامة، وقفت لذريّته بالمرصّاد. المرأة في حوش البيت. أمامها صاخٌ فوق أثافيه الثلاث، بجانبها معجّن ألومنيوم كبير مغلي بشاشة بيضاء، تحت الصّاح الحديديّ جمر متوهج، ثمة شمسٌ تصعد بعزمٍ من شرقٍ أصغرٍ مترامي الأطراف. نسمةٌ صُباح باردة تخفّف وهجا ينداح على شكل دوائر سرّابٍ صغيرة، لكنّ مع ذلك، ثمة احمرار طفيف على خدي المرأة الحنطيين. المرأة التي تُسمل بشفتيّين برتھما الادعية والصلوات تمدّ يدها إلى المعجّن الكبير. تكشف الشّاشة البيضاء، ثمة عجيب فانر. يبدّين تدريّثاً باكراً على استدراج البُرْكة تُمدّد قطعة لدنة بحجم قبضة فئصيح قرصاً شفافاً يستقرّ على حديةٍ ملتھية. لا يطول الوقت حتى يحمرّ. تنزعه بيدها الأتوماتيكيّة. تضعه على مفرشٍ يسمّى «الثّغال». عشرات الأربعة تتكوّم على قطعة قماشٍ قادمة مباشرة من «المعلّقات»، ولكن من دون أن يلصق أحدها بالآخر، وتلك مهارة يُقال إنها حُكْر عليها. الرائحة التي تهبّ من هناك تتأرّجح بخفّة على إفريز الصباح، الرائحة نفسها التي سمّتها جدّتك الذّ اللذيذ، أما أشدّ الشّديد فتركته لرُفسة البغل أو غدر القريب. المرأة المقرّفة على هيئة غزاةٍ مُعمّرة، تنهض حاملة «الثّغال» إلى بيت تدبّ فيه جلبة فريق كرة قدم، تنمّ، الآن، كأنّ هناك من يمنحك فرصة ثانية رائحةً خبز تتغلغل في أركان البيت، وتصل إلى إخوتك التسعة تحت لحف القطن المجعّدة. بعد رائحة الخبز هناك روائح أخرى تؤدّن ببداية نهارٍ عاديّ سيّعبُر، بلا تلكّ، أطواره الثّالثة.

لهذا الوصف، الذي لا يتبرّأ من شبيهة الحنين، أو الندم، أن يكون نمونجيا للصباحات التي عشّتها، أو يخيّل اليك، بالقرب من جادة حسّبت «خراياتها» مكاناً للعب والهرب من المدرسة وربّما مسكناً أمناً للغارات. غادرت في سفرٍ لم تعرف، لحظتها، كم سيطول، لكنّ عمرك الذّي قطع الخمسين كسهم طائش، يخبرك أنه تجاوز الثلاثين، عاماً بعد عام بعد عام، وبدلًا بعد بلد بعد بلد. تمكّن إضافة صورة أخرى إلى المشهد النوستالجي المستعاد من ذاكرة حروّن كي يبلغ الندمُ أقصاه: المرأة نفسها جالسة على الأرض. أمامها «شكوة» بحجم خاروف ابن ثلاثة أعوام أو أربعة. يدها تخضّبان الجلد المنفوخ. يُسمّع منه صوتٌ سائل حامض يرتطم بانتظام في الداخل. يدان منهمكتان في إقامة الأود. عَيّنان غامتان. هيئةٌ شاردة على هيئة غزاةٍ مُعمّرة. لا تعرف بِم تفكّر. التربية التي تعتبرُ العاطفة عبأً تمنع من سؤّالها. لا تسأل. لا تعرف. فات أوان السؤّال، فمّن كان عليك سؤّالها عن محتويات صندوق رأسها المغلق لم يعد ذلك ممكناً.

**دسكرته ليست معروفةً بالرمّان ولا بشيءٍ آخر سوى أنها نورجٌ للنيّظ والغبّار ولكن عابثاً**
**إله الريح والمطر فرك كنبه هناك فطلعت**
**شجرة رمانٍ كُتبَ على حبّاتها ألا تكبر أو**

**تصغر قطف لي منها حبّة قبل أن يصعد**
**السلم الحجري درجتين درجتين إلى القصر**
**المهجور، لم يعلم أنّي أنا سليله إله الزرّامة**
**ذات الزنّدين المتّمجّين يحراق الحصاد**
**علقت رمانته الشقراء تذكاراً من اليد التي تلمّست صدري العاري على الجدار جاهلة بما ستنفخ فيه من صورها الأحلام.**

### II

هات «الثّغال». خذ «الثّغال». وين «الثّغال»؟ إنه صوت أمّك وهي تطلب منك، أو من أحد إخوتك، إحضار ذلك «الشيء». الملازم لكل وجبة طعام، حتّى هُبّت لدائن البترول، فأغرقتكم ببلّاسنيكها العجائني الملوّن. اخفّى «الثّغال»، وحلّ محله «المشعّ». ولكنّ ذلك لم يحدث إلّا بعد وفاتها. بسبب «الثّغال»، وغيره، عرفت، من أول خطوة لك في الشّارع، أنك مختلف، بعض الشيء، خارج البيت، بعيداً عن بيوت الأقارب المترامّة كجسدٍ من طين وتين يتنفّس بعنة رنة. اللغة هي التي دلّلتك إلى ذلك. لغة البيت. تحديداً، لغة الأم. في بيتكم «لغة» ليست «لغة» المدينة. الكلمات لذلك إلى «أصلك». بسبب لسان أمك الذي لم يخضع له «التطبيع». الذي ظلّ محتفظاً، حتّى آخر لحظة، بغربة تتضاعف مع أطوار تمدّين محيطها. لم تكن الجداوة في بعض البيئات التي عشّت فيها صغيراً موضعٍ لحتفاء، أو حتّىشارة اختلاف. كانت أحياناً سبّيةً. ولك يا بدوي، يا مصدّي! كنت تعرف أنك تتحدّر من تلك الأرومة المذمومة، ولكن أين الصدا؟ كثيراً ما أرحجتك «لغة» أمّك عندما كانت تتكلّم إلى زملاءٍ دراسته يزورونك في البيت، فلم يكونوا يفهمون، غالباً، ما تقول، فتضطر إلى «الترجمة». كانت أمّك أكثر بدواة من سائر أفراد عائلتها. أكثر عزلة. والدك احكك، في العمل، بأشخاص من أصول ومنابت مختلفة، أدّت ولخوتك كنتم تذهبون إلى المدارس، تلعبون في الشوارع، تعيشون فساداً في الخراب، تتسلّلون إلى السينما، تبادلون زبدة بلدية أو «جميدا» بعلب من السردين، بينما هي تلازم البيت. تغيّرت «لغتك» مع احتكاكم به العالم الخارجي». وبقيت «لغة» أمّك داخل شرنقتها الأولى. لم يكن «الثّغال» هو الفارق الوحيد بينك وبين الآخرين. ثمة سلسلة طويلة من الألفاظ والمجازات ظلت تتلكأ على لسان البيت فيما انقرضت في لغة المدرسة والشارع، وربّما لم تُسمع قط. ستتعرف، عندما أخذت اللغة تتجاوز، عندك، دور العراك أو الشتميّة، أصل عدد من الألفاظ التي أرقت لطفولتك... ولكن ليس «الثّغال». إنه مجرد لفظٍ بدويّ غريب، منقّرٍ، لا معنى له!

في درب للمشاة أشبه بخطوط متاهة ملقّعة وسط حقولٍ مُقاطعة «كُنّت» الإنكليزية الخضراء، كان صاحبك محمّد يخبرك عن توصّله إلى الموقع الجغرافي الذي يرد في هذا البيت من معلّقة طرفة بن العبد:
كأنّ خُذوج المالكية غُدوةٌ
خَلّيا سفينٍ بالنّواصِبِ من دِب.
فهمت منه أن الموقع المذكور في البيت الثّالث

## السنة الثالثة

من معلّقة الشاعر الذي قتله لسانه هو «جبل داد» في الإمارات. قام محمّد، لهذا الغرض، بزيارة الموقع والتحدّث إلى المسنين هناك عن أصل تلك التسمية، فوجد أسباباً وجيّهة، برأيه، تُؤكد علاقة الجبل بالمعلّقة. لا تدري كيف دخل عمرو بن كلثوم على الخط، سمعت، وأنت شارّد الذّهن بعض «الشيء»، أبياتاً يتوعّد فيها، بنبرة فخرٍ ملجلجة، خصمه عمرو بن هند:

أيا هند فلا تُعجّل علينا
وأظنّنا نخبرُك اليقيناً
يانأ نؤرّرُ الرّيايات بيضاً
ونُصدّرُن حمرّاً قد رُوينا.

إلى أن وصل الترمّم بالرويّ المفتوح على فضاء التّباهي الفاضح إلى هذين البيتين:
مَتى نُنقّلُ إلى قومِ رَحاناً
يكونوا في اللّقاء لها طحيناً
يكون ثغالها شرقيّ نُجدٍ
ولهُوتها قُصّاعةُ أجمينا.

أكثر من مرّة قرأت معلّقة عمرو بن كلثوم. كانت مقرّرة عليك. كان ينبغي المرور بهذا الذّهب المعلق على أستار الكعبة الأدبية، فَنَتَك الإيقاعُ أولاً. فتننّك المبالغة في الوصف إلى حدّ الكذب المُهبر. ثم، لاحقاً، شدّتكَ الدراما بين العَمَريّن أكثر مما فعلته قفّعة كلامٍ لم يعد لديه ما يفعله في التجمّعات العشوائية لمدن مرتجلة. مدن الإسمنت والصفيح والأنفاس المكوّمة فوق بعضها، فقد صِرت ترى الكلمات على نحو مختلف. لم يعد ممكناً لك أن تطبق التّباهي الصّاهل بعد أن كان يُسرك. لكن مع ذلك لم تستوقفك، مرّة واحدة، كلمة «الثّغال» التي كانت تطرق سمعك في البيت كل يوم. في الدرب الملتفّ كمتاهة في حقولٍ مُقاطعة «كنت» الخضراء كُنّت كمن يسمع ذنبك البيّتين للمرّة الأولى. رنّت كلمة «الثّغال» في رأسك كجرس. استرجعت صورة أمّك مقرّفة، على هيئة غزاةٍ مُعمّرة، في حوش البيت. عدت إلى «لسان العرب» تستقصي أصل الكلمة ومعناها، فكان ما يلي: الثّغال (بالكسر) هو الجلد الذي يُبسّط تحت رُحى النّعال ليقيي الطحين من التراب. لم يرد «الثّغال» عند عمرو بن كلثوم وحده، بل، أيضاً، عند زهير بن أبي سلمى في حديثه عن الحرب (وكان الرجل شاعر السلام) حيث يقول:
فَعَرَكَمْ عَرَكَ الرّحى بِنغالِها
وَتَلَفَحَ كِشافاً ثم تَبَنّجَ فُتْنَتِمْ.

تعرف أن زهير بن أبي سلمى يتحدّث عن حرب «الحس والغبراء» التي دارت بين عيس وذيبيان، بسبب فرسينٍ واستمرت، كما يقال، أربعين عاماً، ولكن هذا موضوع آخر تتركه، مختنقاً بغبارهِ الذهبيّ، في كتابك المدرسي القديم. ما يهفك، هنا، هو لفظة طفولتك الغريبة: «الثّغال»، التي عادت إليك في دربٍ مُلتفّ كمتاهة في مقاطعة «كنت» الخضراء على لسان شاعرٍ مُفتونٍ به «المعلّقات». اللفظة نفسها. والمعنى نفسه عند عمرو بن كلثوم وزهير بن أبي سلمى. فماذا بشأنها عند أمّك فضة العويذ التي لم تذهب إلى مدرسة قط، ولم تعرف شيئاً عن «المعلّقات»؟ إنها قطعة القماش المربّعة لك في مدى مفتوح قد لا تصادف فيه، إن دأبت

### 5

التي قد يكون أصلها ثياباً بليت وأعيد إنتاجها مجدداً، يوضع عليها الطعام الذي كنتم تتناولونه متراصّفين، كتفا لكتفٍ ومتربّعين على الأرض. إنها، أيضاً، قطعة قماشٍ أخرى مثلها يُلَفّ بها الخبز ليُحفظ طرياً، وهي نفسها التي توضع تحت الرُحى ليقع عليها ما «يجرشه» الحجران بفكيهما الأسودين. «ثغال، أمّك هو، نفسه، «ثغال» عمرو بن كلثوم وزهير بن أبي سلمى، هو نفسه بلفظه وقلعه ظلّ يجرجرُ أطرافه المهترئة حتّى جاء البلاستيك بأعاجيب غيّرت، في سرعة البرق، أدوات حياة وأسماها عاشت قروناً بين الأيدي وعلى الأسن.

**تعرف أن اللغة تتغيّر. إنها الأفعى التي تبدّل جلدها، أو الحرياء التي ترتدي ألوانا وبراق،**
**لكنك لم تعرف أن الكلمات، وربّما الأشياء أيضاً، يمكن أن تموت برحيل امرأة بدويّة،**
**غالباً ما شوهدت مقرّفة، على هيئة غزاةٍ مُعمّرة، في حوش بيتٍ تناقص قاطنوه بالتدريج.**

ليس «الثّغال» وحده هو الذي اختفى برحيل فضة العويد، هناك أشياءٍ أخرى حفظها التلكؤ بأملاحٍ قويّة لن تصمد طويلاً في مواجهة أدلة دامغة على تملّصها من الاستحقاق. وها هي القائمة التي عبرت، سريعاً، ذهنك من دون ترتيبٍ مقصود:

- الشّرش.
- الطّفخة.
- الشّويحية.
- الدامر.
- الملفع.
- الجرن.
- طاسة الرّعية.
- العروء.
- شعير المولد.
- الجدر.
- الشنبر.
- العرزال.
- التراكبي.
- الدقة.
- الزليّة.
- الخزام.
- العصبة.

**تسمع، أيضاً، حفيّف مريبول مدرسيّ مخطّط**
**بالأخضر يخفق على فخذَين تنفضان رُغْباً**
**يكوريا مالحا، وتري ولداً ممسوساً يُمسّد**
**شعره الطويل بيده. لا تعرف إن كانت تلك**
**إشارة العاشق المرابط كجندبيّ شاكي السلاح**
**على جبهة الوئله، أم مجرد حركة عصبية؟**

### III

بقدميّن مسرعَتين إلى الفرار من البيت تعبّر الطريق الدولية التي تمرّ بها حافلات الركاب ونافلات السّلع القادمة إلى البلاد، أو التي تعبّرها إلى العراق والخليج. تكون وضعت أول خطوة لك في مدى مفتوح قد لا تصادف فيه، إن دأبت



تمشي، شجرةٌ ولا تجمعاُ بشراً كبيراً وصولاً إلى حدود بلا أسيجة أو أسوار. حدود مرسومة على خرائط مديريات المساحة والجمارك ومؤدعة، بإحكام، في أدرج الأمم المتحدة. ترى قناطر ترابية، كحباتٍ كمًا عملاقة يتكوّك حولها السراب في قلب الصحراء. رجال قلائل في حُللٍ كحلية أنيقة تلمع على صدورهم نسور نحاسية يدخلون، أو يخرجون، من تحت قوس كبيرة. تلك هي القاعدة الجوية ومهاجِع طائراتها الحربية. ترى بضع مفارز للجيش أو قوَّات البادية ترابط عند نقط محدّدة، فالمنطقة، بحكم تقاطعها مع حدود ثلاثة، مسرَّح طلق للمهرَّبين.

لكن هذا لا يعني أنك لن تصادف مضارب مبعثرة له أفخاذ» أو «بطون» من قبائل كانت تتحرّك، من قبل، في شريط صحراوي يبدأ بتدمر وينتهي في هضبة نجد، مروراً بهذه المنطقة من البادية الشمالية، غير أنها لم تعد تفعل ذلك بعد تحوّل السجلات المدنية والجوازات ودفاتر العائلة إلى قيد. وتد في مكان بعينه لم يعرفوه من قبل يسمّى «المواطنة». صار له الهجيني» مجاله الوطني. الرحلة ممكنة، فقط، بين حدّين مخفورين بالجنود. يمكنك أن ترى، فجأة، في هذا المدى القاحل المفتوح أجمّة ملقّنة من أشجار الحور والسرو والكينا تحيط منشأة تهرُّ، موتوراً يدقُّ، في وقع ميكانيكيّ رتيب، في صمت الصحراء، إنها محطةٌ لاستخراج الميَّاه الجوفية تدعى «الزُعترى». ثمة حارس على باب المحطة. تحت ظل شجرة. أمامه منصة إسمنتية. ماسورة ضخمة ترشح ماءً، الحارس يشرب شايا ويخبُن. تمشي أكثر. تتعرّق. ترى، من مبعدة، أرضاً مغطاة، على مدّ النظر، بجبّض أسود، يبدو كمرايا حجرية تتالعم في الصهد. خلاء. بلا علامات كهذا، لا يُمشى إليه بالأقدام تحت عين الشمس المحدقة، أو في هبوب ريح شرقية تقصّ المسامر. قصارى ما يمكنك الوصول إليه، مطلع «خربة» كحلية. لا بدّ أن تتلفت في كل اتجاه، لعلّ سيارةٌ قادمة من محاسن الصدف تكلّف في طريقها.

تقطع ألف متر من أرض مربّعة، جنوب بيتكم، تناثرت عليها بضعة بيوت فنككون أمام الكنيسة الأرثوذكسية التي تكالب الغبارُ على حجارتها البيضاء وصليلها الحديدي الأسود وزجاج نوافذها المعشوّق. الكنيسة لا تقرر أجراسها الخافتة إلا يوم الأحد، فترى جيرانكم يذلّون إليها، بثياب فلاحية، فتتذكّر أن لهم نبياً آخر. تتجاوز الكنيسة. ترى أثر خطوة فتى مربوط سبّك إلى التيه يدعى «ميشيل»، سبّتيه طائرٌ غامضٌ أينما حل، يندندن أغنية لسميرة توفيق. ينفث السوق، أمامك، على شكل حوانيت مصطفة ومتقابلة في أربعة شوارع طويلة تخترق «المدينة» من بدايتها عند «مخفر الشرطة» إلى نهايتها بالقرب من محطة سكّة حديد الحجاز حيث القطار الأسبوعي طنبرُ نرّق لا يتردّد في رمي أي حمل زائد على الطريق. قلب السوق هو «الجسبة» التي تتغيّر أشكال خضرها ويَقولها وفواكهها بتغيّر الموسم من دون أن تتغيّر نداءات باعثها

المرحة. تمضي جنوباً مئة خطوة، أو أكثر قليلاً، فتجد «المكتبة العامة»، تظللها أشجار كينا بأسقة. ليس هناك رواد كثر في المكتبة في أيّ وقت من الأوقات. ثمة شابٌ مولعٌ بالكتب والكتابة، لكنه لم يصبِح كاتباً، أو يجلس إلى مكتب خشبيّ عتيق وأمامه كتاب في الجدل الهيجلي وكاسة شاي لا تفرغ. إنه أمينها الذي تخرُج من قسم الفلسفة في جامعة دمشق ويرغب في تكوين جمعية صغيرة من محبي الكتب تحضّ الشبان على جعل المكتبة موعداً ميوّساً منه بين فورتينٍ لهرموناتهم الذكورية.

حتى صلاة الظهر تنشط الحركة في الشوارع القليلة المتربة. أغلب المشوّقين قادمون من البادية. تعرفهم من وجوههم حادّة التقاطيع، شدايشهم البيض، شماغاتهم الحمر، عُقلهم السود وسيّاراتهم «البيك أب» المجللة بغبار أصفر ناعم. عندما يمرّون بك تقوح من ثيابهم رائحة أنعام وتنبغ. إنهم «دينامو» السوق. من دونهم لا بيع ولا شراء تقريباً. قليل منهم يذهب إلى الجامع عندما يرفع مؤذن الجامع الوحيد أذان صلاة الظهر. غير معتادين على أداء الشعائر. فليس في باديتهم، التي سيعودون إليها بما قليل، محمّلين بمؤونة أسبوع أو أكثر. جامع أو مؤذن. سيفلجأ من يظن أن البدو يوارون «حريمهم» في مضاربهم ويأتون إلى «المدينة» وحدهم، بشابات يرتدين ثيابا مطرّزة بألوان زاهية وعلى رؤوسهن مناديل ملوّنة يهبطن من سيّارات الدفع الرباعي نصف النقل المتداعية ويملأن السوق حركة ونظرات جريئة لا تردد فيها، لهن رائحة صابون معطر أو عطور رخيصة.

القادمون من شرقي الطريق الدولية بسيّارات الدفع الرباعي المكّلة بالغبار يعرفون حوانيتهم. فهم زبائن دائمون. معظمهم يشتري أغراضه ديناً. التجار الذين يبيعونهم يسجلون ديونهم في دفاترٍ مستطيلة مسطرة. الدفع آخر الشهر. أو حين مُيسرة. وأحياناً مقايضة. سلع الحوانيت التي يحتل بعضها أرضفة مهددة، دائماً، بأعمدة غبار لولبية تصل الأرض بالسماء، مخصّصة، تقريباً، لهم. يتبادلون، مقررصين، أحاديث وشكاوى وسجائر مع تجّار يعرفونهم بالاسم. يعرفون أسماء أبنائهم وبناتهم، وربّما عدد البهائم التي تحمل لوحات أجنبية كان الصبيان يحارون في معرفة أصولها، القصص التي يروّوها العابرون عن مدن بعيدة وباردة يمكن لأيّ وجهٍ لوَحته الشمس أن يصطاد حورية بيضاء بغمزة، أو لكزة كوع.

البيوتُ، هنا، كالعائلة تكبر وتصغر. ثمة من تأخذه الوظيفة

إلى بيت آخر  
و ثمة من يوسع رقعة المقبرة، لكن، أيضاً، ثمة من يولد تحت رقم مركّب.  
الحوانيت المتقابلة لما تزل مفتوحة على بعضها، غير أنها لم تعد هي نفسها يوم كنت تغني، شكل ثاني، بضمّ قبَل، خلسة، فما رطباً في الظلام.



## في المكتبات

## بيروت

## شوقي بزيـم



ابن حزم  
الأندلسي،  
بريشة: عبد  
الله أحمد.

## إعدام الكتب

## عبر التاريخ

### محمد العبسي

ما الذي يجمع بين ثلاثة مؤلّفين من ثلاثة عصور وثلاث قارات مختلفة هم: ابن حزم الأندلسي، وجميس جويس الروائي، والممؤرخ

اليمني الهمداني مؤلف كتاب «الإكليل»؟

بل ما الذي يجمع بين غاليليو غاليلي الفلكي الإيطالي الذي حكمت عليه الكنيسة بالإقامة الجبرية، وبين أبي حامد الغزالي رجل الدين الذي حكم على كثيرين بمثل ما حكمت الكنيسة على غاليليو؟

وما الذي يجمع كل هؤلاء على صعيد واحد: ابن سينا الطبيب، وسفيان الثوري الزاهد والمعارض السياسي، وابن فروخ الحافظ، وسعيد بن جبير التابعي الجليل، وأبو حيان التوحيدي الفيلسوف والنائر الساحر، وأبو عمرو بن العلاء مُفرّئ البصرة وأحد أصحاب القراءات السبع للقرآن؟

وما الذي يجمع، أخيراً، بين هذه المكتبات: مكتبة الإسكندرية، ومكتبة بني عمار في طرابلس الشام، ومكتبة سابور في بغداد، ومكتبة الكونغرس في الولايات المتحدة الأميركية، ومكتبة بيت الحكمة البغدادية، ومكتبة دار العلم في القاهرة، ومكتبة قرطبة؟

ما يجمع بين كل ما سلف: إحراق الكتب!

#### ابن حزم وجويس

بالطبع، من نكد الدنيا على الحرّ أن يرى أن القاسم المشترك بين ابن حزم وجويس والهمداني هو إحراق الكتب، أو إتلافها، وليس أي شيء جميل آخر.

ففي القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، قام مجموعة من المتطرفين والمعتصبين: فقهاء وقضاة ووجهاء ورجال الدين، بإحراق كتب «أديب الفقهاء» ابن حزم الأندلسي أمام عينيه.

وبالمثل قام الأشخاص المتطرفون أنفسهم، بعد عشرة قرون، بالجريمة نفسها مع فارق أن دوافعهم كانت اجتماعية وليست دينية. ففي العام 1912 قام معتضبو مدينة دبلن بإحراق رواية «أهالي دبلن» لجميس جويس كسلوك عدواني

توأم لسلوك متعصبي مدينة إشبيلية تجاه مؤلف «طوق الحمامة». غير أن رواية جويس كانت وقتذاك قد طبعت

وكان منها في بلدان أخرى نسخ كثيرة. أما كتب ابن حزم، وكانت بالعشرات، فإن معظمها فقد إلى الأبد.

كان السببان الشرعي والسياسي، إذاً، هما الدافع الحقيقي لإحراق كتب ابن حزم. وكان السبب الاجتماعي، وليس

الديني، هو الدافع الحقيقي لإحراق رواية «أهالي دبلن»، من قبل أبناء المدينة. وقد دفع السبب الاجتماعي ذاته عدداً من القبائل في اليمن إلى إعدام الكثير من فصول كتاب «الإكليل» للهمداني.

دبلن، إشبيلية، صنعاء، ثلاث مدن في ثلاث قارات، سكّانها يتحدثون بلغات مختلفة، ويعتقون أكثر من ديانة، غير أنهم أثبتوا أنهم يفكرون بالطريقة نفسها، ويعبرون عن اختلافهم مع الآخرين، أيضاً، بالطريقة نفسها.

كان ابن حزم شاعراً ومحدثاً وخطيباً. وقد عُرف في أرجاء العالم الإسلامي بصاحب المذهب الظاهري. كان أبوه وزيراً، كما عُيّن هو ذاته وزيراً أكثر من مرّة. وقد عُرف عنه حبه الشديد للكتب. حتى أن مكتبته كانت من أضخم المكتبات الخاصة في الأندلس. عدا ذلك فهو أول فقيه إسلامي يكتب عن الحب والولّه، بعمق وسعة صدر، في رسالته الشهيرة «طوق الحمامة». غير أن خصوماته المعلنّة (الفكرية والفقهية) وغير المعلنّة (السياسية بالضرورة) آلّبت عليه الغرمام من كل فرقة وملة، حتى أنها كادت تودي بحياته وليس مكتبته فحسب.

فالرجل قال بما لم يقله أحد من العلماء قبله. فاللغة العربية، التي أنزل بها القرآن، ليست أفضل لغة في اعتقاد ابن حزم. بدليل أن الله كلم موسى تكليماً بالعبرانية وبها أوحى إلى المسيح بن مريم وغيره من الأنبياء.

ولابن حزم (المتوفى سنة 456هـ – 1063م) آراء «غير مألوفة»، في الصحابة تسبّبت في عداء مجمل القرشيين، علويين وأمويين وعباسيين، له. فهو يرى مثلاً أن ضُهبياً الرومي وخبّاب بن الأرت، وهما من الموالبي وليسا من العرب، خيرٌ من عثمان وعليّ. وعنده أن «سيدنا بلال»، كما كان النبي يسمّيه، خيرٌ من أبي بكر. وقد اشتهر ابن حزم بأنه واحد من علماء المسلمين القلة الذين لا يقولون رأياً من دون دليل، ولا يسوقون حجةً من دون برهان. فراح غرماؤه يثيرون عليه العامة والخاصة ويحرّضون الحاكم عليه، فلما كثر اللغط بشأنه أمر المعتمد بن عباد حاكم إشبيلية بحرق كتبه علناً. وأقيمت الكتب في النار: هل تكحّون من الدخان؟

#### غاليليو والغزالي

لغاليليو غاليلي (أبو الفيزياء الحديثة كما سمّاه أينشتاين) ثلاثة كتب غاية في الأهمية. أولها كتاب الحوار «Dialogo» الذي أقر فيه بصحة نظرية كوبر نيكوس القائلة بدوران

الأرض حول الشمس. وأقرّ فيه، بشكل مواز، بصحة نظرية الكنيسة القائلة إن الأرض هي مركز الكون وأن الإنسان، تالياً، مركز الخلق (رغم يقينه التام بأن نظرية الكنيسة هذه خاطئة). أراد غاليليو، إذاً، إرضاء الكنيسة بشيء من أجل السماح له بنشر الأفكار التنويرية والتأكيد على صحة نظرية كوبر نيكوس. غير أن الكنيسة اعتبرت الكتاب هرطقة، وأجبرته على الرجوع عن نظرية كروية الأرض ودورانها، بل وحكمت عليه بالإقامة شبه الجبرية!

لكن غاليليو لم يقع على الأرض منهازاً. بل على العكس؛ كتب أثناء فترة إقامته الجبرية سرّاً كتابه الثاني «أحاديث»، Discorsi»، (أحاديث حول حركتي المد والجزر). ثم كتب من بعده كتابه الثالث الأكثر سرّية كتاب «البيان»، Diagramma»، (بيان أو تخطيط الحقيقة)، وفيه يقول، من دون مواربة أو تورّية، كل ما لم يقله من قبل، معبراً عن قناعاته الحقيقية البقية التي لم يكن من الممكن، بأي حال، نشرها في روما.

هذا الحظر دفع أصدقاء «المعلم» غاليليو إلى تهريب كتاب «البيان، إلى هولندا ونشره هناك. غير أن الكنيسة أرسلت في إثره وقامت بحملة إتلاف وإحراق واسعة وصادت ما تبقى من نسخ.

كان غاليليو، كمن يعلم، قد أوصى تلاميذه بكتابة هذا الكتاب تحديداً على ورق البردي وليس على ورق الرقّ كما جرت العادة حماية لهم وخشية عليهم من يوم دهم رجال الكنيسة. حتى إذا تم القبض على أحدهم كان في مقدوره إلقاء الكتاب في الماء فيتلف على الفور. ولهذا السبب، أي لأنه كتب على ورق البردي وليس على ورق الرق، كان من غير الممكن لهذا الكتاب أن يصمد أكثر من قرن. غير أن نسخة واحدة صمدت إلى ما بعد القرن الثامن عشر هي واحدة من النسخ التي قامت الكنيسة بمصادرتها من هولندا!

ومن العجيب بحق أن يتعرّض كتاب «أحياء علوم الدين» لأبي حامد الغزالي لمثل ما تعرّضت له كتب غاليليو. ومن؟ من رجال الدين والسياسة معاً! فقد حوربت كتب الغزالي في المغرب العربي من قبل أمراء المرابطين الذين كانوا يلقّبون بـ«أمراء المسلمين»! حتى أنهم أمروا بإحراقها، وتقديموا بالوعيد الشديد من سفك الدم واستئصال المال إلى من وجد عنده شيء منها.

كان الغزالي يخوض حروباً كتابية ضدّ الصوفية والمعتزلة والملاحدة من وجهة نظره، مثل ابن الراوندي وغيره. وإذا به يُسقى، حياً أو بعد موته، من الكأس نفسها التي سقى منها



آخرين. فانظر إلى هذه المفارقة العجيبة كيف أن الجاني والمجني عليه التقيا، في نهاية المطاف، في نزرةًنا واحدة، «كما تدِينُ ندان».

إحراق الكتب، إذاً، وليس دوران الأرض حول الشمس، هو الشيء الذي جمع بين غاليليو والقرطبي. وبالطبع فكر غاليليو هو الفكر المسيطر على المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة وحتى اليوم، مثلما أن «فكر» الغزالي هو «الفكر» المسيطر على الأمّتين العربية والإسلامية إلى اليوم. وشَتانَ بين من يقود السيارة وهو ينظر إلى الأمام، ومن يقودها (بالريوس) وهو ينظر إلى الوراء. قال يحيى بن معين، وهو من كبار رواة الأحاديث: «بالعراق كتابٌ ينبغي أن يُدْفَن؛ تفسير الكلبي عن أبي صالح. وبالشام كتابٌ ينبغي أن يُدْفَن؛ كتاب الدييات لخالد بن يزيد بن أبي مالك، لم يرض أن يكذب على أبيه حتى كذب على الصحابة».

هذه الرواية هي واحدة من بين عشرات الروايات التي يخرز بها التراث العربي. وأحسب أنها وثيقة تاريخية دامغة على الفتوى الشرعية التي بموجبها يتم إتلاف الكتب: حرقاً أو تمزيقاً أو إلقاء في الماء.

هذه الرواية تُقدِّم يحيى بن معين، رفيق الإمام أحمد ابن حنبل في جمع أحاديث النبي 40٢ عاماً، لا كراو متبخر في علم الأحاديث فحسب. وإنما كدفانٍ لكتب المخالفين.

#### أسباب سياسية أحياناً

يورد الباحث السعودي ناصر الحزيمي في كتابه القيم «حرق الكتب في التراث العربي» واقعة حدثت في المدينة سنة 82 هجرية، حيث أحرقت السلطات الأموية كتاباً يحوي فضائل الأنصار وأهل المدينة. ذلك أن رأس الدولة الأموية عبد الملك بن مروان خشي أن يقع بيد أهل الشام فيعرفون لأهل المدينة فضلهم، وهو خلاف ما عمّمته عنهم الألة الإعلامية لبني أمية في الشام. وإذا كان تأثير السياسة على الشريعة الإسلامية يظهر جليا في الموروث الهائل

للمجاعات السلفية المنادية بـ«طاعة ولي الأمر (الحاكم) ولو جلد ظهرهك ونهب ممالك وسبى عرضك»؛ فإن المصادر الغربية تنقل لنا سلفيةً أوروبية يوم كان رجال الكنيسة يقومون بتعذيب الممرضات والقبالات، والسبب «أنهن يَقمُنُ بالتخفيف من آلام الولادة عند النساء وهي آلام سماوية اقتضتها الحكمة الإلهية عقابا لحواء التي أكلت من الشجرة وأخرجت النسل البشري من الجنة»!!

#### أعدموا كتبهم بأيديهم!

في كتابه المذكور وضع الحزيمي قائمة بأسماء المؤلفين الذين أتلّفوا كتبهم بأيديهم، وقد بلغوا سبعة وثلاثين كتابا

يقول: «نعم الدليل كنت لي على ربّي، فلما ظفرتُ بالمدلول فالاشتغال بالدليل محال»، ممالك وسبى عرضك»؛ فإن المصادر الغربية تنقل لنا سلفيةً أوروبية يوم كان رجال الكنيسة يقومون بتعذيب الممرضات والقبالات، والسبب «أنهن يَقمُنُ بالتخفيف من آلام الولادة عند النساء وهي آلام سماوية اقتضتها الحكمة الإلهية عقابا لحواء التي أكلت من الشجرة وأخرجت النسل البشري من الجنة»!!

ويذكر أبو حيان التوحيدي، في رسالته الشهيرة إلى القاضي أبي سهل، طائفةً من العلماء الذين عذّم أسوة له في حرق الكتب. ومعظمهم قام بإتلاف كتبه بعدما تنسّك وتعبّد وزهد في الحياة. فمنهم عمرو

حمل أحمد بن أبي الحواري كتبه إلى شط الفرات،

في لحظة ضعف، وجلس يبكي ساعةً ثم أخذ يرميها

في الماء وهو يقول: «نعم الدليل كنت لي على

ربّي، فلما ظفرتُ بالمدلول فالاشتغال بالدليل محال»

بن العلاء (المتوفى سنة ١54هـ)، أحد قراء الأمصار – قراء القراءات السبع للقرآن، الذي كان له كتبٌ ملأت له بيتاً حتى السقف، ثم إنه تنسك فأحرقها.

ومنهم سفيان الثوري، الناسك والمعارض، الذي خشي سطوة المهدي العباسي وبطشه فاخفى عن الأنظار وظلّ مستتراً حتى مات سنة ١6١هـ/777م. وقد نسب إليه التوحيدي أنه أحرق كتبه وهو يقول في حُرقة وأثم: «ليت يدي قطعُت من ها هنا قبل أن أكتب حرقاً».

إذا قُدر لي الالتقاء بالتوحيدي، فسوف أقوم بتعريفه إلى دان بروان، الروائي الأميركي الذي طبع من روايته «شفرة دافنشي» 82 مليون نسخة، ومن روايته «ملائكة حرقاً».

إلى شط الفرات، في لحظة ضعف، وتخلص منها. وتقول المصادر التاريخية إنه جلس يبكي ساعةً ثم أخذ يرميها في الفرات وهو

قد أغمس في أذن التوحيدي بما قالته مديرة القسم الإنكليزي في مكتبة «Galignain» بباريس: «لقد وقّعنا اتفاقية حظر مع الناشر الأميركي وتسلمنا النسخ المطبوعة من الرواية الجديدة في خزانات حديدية مغلقة»؛ مخافة أن يقوم العمال بقراءة الرواية وتسريب محتوياتها قبل صدورها

في أكثر من قارة في يوم واحد!

لا أدري إن كان سيَقوَى على سماع ذلك أم لا؟ وكيف إن أنا حدّثته عن مبيعات الساحر الصغير «هاري بوتر» وحملة الـ«مليون توقيع» التي قام بها قراء الرواية مناشدين فيها كاتبة الرواية ألا تقتل البطل هاري بوتر أثناء كتابة الجزء السادس؟

لكن التوحيدي ربما لن يندم على قرار إحراق كتبه بيديه إذا علم بأن أهم كاتب في الوطن العربي، ونحن في القرن الواحد والعشرين، لا يطبع من صفوة كتبه أكثر من عشرة آلاف نسخة. وكأنّ النساخين والورّاقين، وليس المطابع، هم من يقومون بعملية الطباعة منذ أيام التوحيدي إلى اليوم!

كم يُطبع لأدونيس أو محمود درويش أو أنسي الحاج؟ إنها أرقام هزيلة. فئات موائد قياسا بما يُطبع لكتّاب مغمورين في الغرب أو ما تطبعه شركة اتصالات عربية من تقاويم وأجندات.

ولأعرف، على وجه الدقة، من الذي أحرق، بصورة متعمدة، مكتبة الكونغرس بالولايات المتحدة

أحرقت مكتبة الإسكندرية، كما يذكر طائفة من المؤرّخين، على يد إمبرطور روماني، في حين يذهب آخرون إلى أنها أحرقت على يد الجيوش الإسلامية الفتاحة بقيادة عمرو بن العاص. أما مكتبة بني عمار، التي أنشئت في القرن العاشر الميلادي، فقد أحرقت عند احتلال طرابلس أثناء الحملة الصليبية على سوريا، حيث أمر الكونت برترام سنت جيل، وكان قسّاً، بإحراق المكتبة التي كانت تحوي

على «ثلاثة ملايين كتاب، وكان فيها أكثر من مئة وثمانين ناسخاً يتناوبون العمل بالمكتبة ليلاً ونهاراً»، وفق تقدير شو شتري في كتابه «مختصر الثقافة الإسلامية».

وتنسب مكتبة سابور، التي أُسّست عام 38١هـ في مدينة بغداد، إلى مؤسّسها أبي نصير سابور بن أردشير وزير بهاء الدولة البويهّي. وتذكر المصادر التاريخية أن «عدد الكتب التي احتوتها المكتبة بلغ زهاء ١0400 كتاب وكان

من بين المتردّدين عليها أبو العلاء المعرّي الذي ذكرها في «سقط الزند»؛ «أخازن دار العلم كم من تنوفة

أتت دوننا فيها العوازف واللغظ».

وبحسب دراسة مهمّة للدكتور منصور سرحان، مدير إدارة المكتبات العامة، «فقد استمرّت المكتبة تقدّم خدماتها لِجميع طوالم سبعين سنة إلى أن أحرقت عند مجيء الملك طغرل بك سنة 450هـ، وكانت محلّتها بين السورين كما جاء ذلك في كتاب البداية والنهاية لابن كثير». إذا فلدينا ثلاث مكتبات كبرى تعرّضت للإحراق الجماعي. ثلاثة حرائق وثلاثة غراما: إمبرطور وكونت وملك. أحرق الأول مكتبة الإسكندرية، وأحرق الثاني مكتبة بني عمار، وأحرق الثالث مكتبة سابور.

ولا أعرف، على وجه الدقة، من الذي أحرق، بصورة متعمدة، مكتبة الكونغرس بالولايات المتحدة الأميركية عام ١8١4، لكنني أعرف أنها، يوم أحرقت، كانت تحوي ثلث الكتب التي كانت تحويها مكتبة بني عمار، أو مكتبة قرطبة التي بلغ عدد الكتب التي ضمّتها أربعمئة ألف كتاب، إضافة إلى دواوين الشعر التي غطت ثمانمئة صفحة من فهرست المكتبة. أنفق في إنشاء مكتبة «بيت الحكمة» في بغداد مئتي ألف دينار (نحو 950000 دولار أميركي) وأقام فيها مؤسّسها هارون الرشيد وابنه المأمون طائفة من المترجمين وأجرى عليهم الأرزاق من بيت المال. وقد وصف ول ديورانت في كتابه «قصة الحضارة» مكتبة «بيت الحكمة» بأنها «مجمع علمي، ومرصد فلكي ومكتبة عامة».

ويقول د منصور سرحان «إن دور بيت الحكمة لم يتوقف على اقتناء الكتب وحركة الترجمة والمناظرات والندوات، وإنما تحدّى ذلك إلى رصد الأجرام السماوية وتسجيل نتائج تلك الأرصاد إلى أن دُمّرت على أيدي المغول عند اجتياحهم بغداد، حيث قاموا بإلقاء جميع محتوياتها في نهر دجلة إلى أن تحول ماء دجلة إلى اللون الأسود من مداد الكتب. كما دمر المغول بالإضافة

إلى أن دُمّرت على أيدي المغول عند اجتياحهم بغداد، حيث قاموا بإلقاء جميع محتوياتها في نهر دجلة إلى أن تحول ماء دجلة إلى اللون الأسود من مداد الكتب. كما دمر المغول بالإضافة

إلى مكتبة بيت الحكمة ستة وثلاثين مكتبة عامة أخرى في بغداد. يتذكّر العرب جيّداً اجتياح المغول لبغداد. ويندبون، منذ سقوط الدولة

العباسية، ذلك اليوم المشؤوم الذي ألقى فيه التتار أمّهات التراث العربي، أمام أعينهم، في نهر دجلة.

المفزع بحق أن العرب ليس لديهم فكرة أن المجوس لهم، كما لنا، الذكريات المريرة نفسها عن اجتياح الناطقين بالضاد لبلادهم. وأن المجوس يندبون، كما نندب، ذلك اليوم المشؤوم الذي ألقى فيه المسلمون، كالتتار، أمّهات التراث الفارسي في الماء وفي النار على السواء!

هكذا نتذكّر هولاءو ولا نتذكّر صاحبنا عبد الله بن طاهر الذي أمر، سنة 2١3هـ، بإتلاف كتب فارسية من مؤلفات المجوس، حيث أمر بإلقائها، على الفور، في الماء عندما عرضت عليه. ولم يكتف بذلك، بل «بعث إلى الأطراف أن من وجد شيئاً من كتب المجوس فليعدمه، كما جاء في المصادر التاريخية. «فإنهم يألمون كما تألمون» مثلما جاء في نص القرآن عن المشركين الذين فقدوا ذويهم يوم بدر فيها فقد المسلمين ذويهم، بعد ذلك، يوم أحد.

##### حرقُ ذوي القربى...

صعد عبيد الله التميمي البكري، المعروف بـ«ابن المارستانية»، على منبر، وسط جمع غفير، في موضع ببغداد يُعرف بالرحبة، وخطب خطبةً لعن فيها الفلاسفة ومن يقول بقولهم. وذكر عبد السلام (صاحب المكتبة التي يقومون بحرقها) بشراً. وكان يُخرّج الكتب كتاباً كتاباً فيتكلّم عليه أولاً، ويبالغ في ذمّه وذمّ مصنّفه ثم يُلقّيه من يده لمن يلقّيه في النار. وقد كان من بين الكتب التي أُلقيت في النار كتاب «الهيئة» لابن الهيثم حيث أشار ابن المارستانية إلى الدائرة التي مثل بها ابن الهيثم الفلك، وهو يقول: «وهذه هي الداهية الدهماء والنازلة الصمّاء والمصيبة العمياء»، ثم خرّقها وألقى الكتاب في النار!!

يقول د منصور سرحان إن مكتبة عبد السلام بن عبد القادر دوست الجبلي (المدعو بـ«الركن») هي المكتبة الثانية التي تحرق بأمر حاكم عربي هو الخليفة العباسي الناصر لدين الله المتوفى سنة 622هـ – ١225م، بعد حرق مكتبة ابن حزم الأندلسي بأمر حاكم إشبيلية.

وجاء على لسان ابن خلدون أن السلطان محمود الغزنوي لمّا فتح الري (عاصمة إيران القديمة) سنة 420هـ، قام بقتل الباطنية ونفي المعتزلة وإحراق كتب الفلاسفة والاعتزال. كما أنه استخرج كتب علوم الأوائل وعلوم الكلام من مكتبة الصاحب بن عباد التي وقفها على مدينة الري، وأمر بإحراقها!

وفي القرن السادس الهجري تعهّد المنصور الموحدي، أحد أمراء دولة الموحّدين، ألا يترك شيئاً من كتب

### السنّة الثالثة

المنطق والحكمة في بلاده، ثم أباد كثيراً منها. ويذكر أحمد أمين في كتابه «ظهر الإسلام» حوادث حرق كتب الفقهاء في دولة الموحّدين؛ «فقد جرى اضطهاد المؤلفين ممن كتبوا في علم المذهب والفقه وأحرقت كتبهم، وبخاصّة في فترة أثناء حكم مؤسس السلالة الموحدية محمد بن تومرت».

تنكيل الحاكم الإسلامي بالكتب له وجهان: الوجه الأول هو تنكيل الحكام بالكتّاب المخالفين لسياساتهم عموماً: مؤلفين وفقهاء وعلماء كلام وحديث. أما الصنف الثاني فانه تنكيل الدولة الجديدة بكل ما كان يمثل الدولة السابقة، كالعبّاسين للأمويين، والأيوبيين للفاطميين، والسنّة للشيعية...

مكتبة «دار العلم» أسّسها في القاهرة الخليفة العزيز بالله الفاطمي في قصره، ثم بنا ابنه الحاكم بأمر الله مبنىً خاصاً بها سنة 395هـ. وتذكر مؤلفات المجوس، حيث أمر بإلقائها، على الفور، في الماء عندما عرضت عليه. ولم يكتف بذلك، بل «بعث إلى الأطراف أن من وجد شيئاً من كتب المجوس فليعدمه، كما جاء في المصادر التاريخية.

صعد عبيد الله التميمي البكري، المعروف بـ«ابن المارستانية»، على منبر، وسط جمع غفير، في موضع ببغداد يُعرف بالرحبة، وخطب خطبةً لعن فيها الفلاسفة ومن يقول بقولهم. وذكر عبد السلام (صاحب المكتبة التي يقومون بحرقها) بشراً. وكان يُخرّج الكتب كتاباً كتاباً فيتكلّم عليه أولاً، ويبالغ في ذمّه وذمّ مصنّفه ثم يُلقّيه من يده لمن يلقّيه في النار. وقد كان من بين الكتب التي أُلقيت في النار كتاب «الهيئة» لابن الهيثم حيث أشار ابن المارستانية إلى الدائرة التي مثل بها ابن الهيثم الفلك، وهو يقول: «وهذه هي الداهية الدهماء والنازلة الصمّاء والمصيبة العمياء»، ثم خرّقها وألقى الكتاب في النار!!

يقول د منصور سرحان إن مكتبة عبد السلام بن عبد القادر دوست الجبلي (المدعو بـ«الركن») هي المكتبة الثانية التي تحرق بأمر حاكم عربي هو الخليفة العباسي الناصر لدين الله المتوفى سنة 622هـ – ١225م، بعد حرق مكتبة ابن حزم الأندلسي بأمر حاكم إشبيلية.

وجاء على لسان ابن خلدون أن السلطان محمود الغزنوي لمّا فتح الري (عاصمة إيران القديمة) سنة 420هـ، قام بقتل الباطنية ونفي المعتزلة وإحراق كتب الفلاسفة والاعتزال. كما أنه استخرج كتب علوم الأوائل وعلوم الكلام من مكتبة الصاحب بن عباد التي وقفها على مدينة الري، وأمر بإحراقها!

وفي القرن السادس الهجري تعهّد المنصور الموحدي، أحد أمراء دولة الموحّدين، ألا يترك شيئاً من كتب

وكنتُ إذا استدرتُ أراها،

أغمضتُ عينيّ أراها،

سرتُ يميناً أو يساراً أو نزلتُ أو

صعدتُ أو جلستُ أو وقفتُ أو رميتُ نفسي من

الطابق العشرين أراها،

وقلتُ إذا استطعتُ أن

أغمضُ عينيّ وأتجاهل رقدَها عارية على كنيةِ

الصالون أمامي،

وإذا نسيتُ أن لي بدين تستطيعان

رانتحتها،

وإذا نسيتُ أن لي بدين تستطيعان

تجاهلُ نَهديها الملقوفين أمام عينيّ الآن،

غافيينَ في سوتياتِها الأسود،

وإذا نسيتُ أن لي عشر أصابعٍ تستطيع أن تتجاهلَ خصلاتٍ شعرها

المحلول، وأن لي لساناً يقدّر أن يتناسى طعمَ

لسانها ملفوفاً وساخناً ومحموماً،

وإذا اشغلتُ بالتدخين...

سيجارةٌ تُشعل من أخرى،

وأعميتُ قلبي النابض أمامها الآن بغشاوةِ الخمرِ

والنبيذ والكحولِ والمارجونا

فسوف تخفّتي من أمامي

ستصبحُ كنيةِ الصالونِ فارغةً وخاليةً

كي أتمدّد

أو أتعرّى

أو أنقلبَ

أو أنكمشَ

أو أقفّرَ من فوقها على البلاط

## وقلتُ إذا...

#### عماد فؤاد

العدد 27 – السبت 1 أيّار 20١0

العدد 27 – السبت 1 أيّار 20١0

### السنّة الثالثة

آخرين. فانظر إلى هذه المفارقة العجيبة كيف أن الجاني والمجني عليه التقيا، في نهاية المطاف، في نزرةًنا واحدة، «كما تدِينُ ندان».

إحراق الكتب، إذاً، وليس دوران الأرض حول الشمس، هو الشيء الذي جمع بين غاليليو والقرطبي. وبالطبع فكر غاليليو هو الفكر المسيطر على المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة وحتى اليوم، مثلما أن «فكر» الغزالي هو «الفكر» المسيطر على الأمّتين العربية والإسلامية إلى اليوم. وشَتانَ بين من يقود السيارة وهو ينظر إلى الأمام، ومن يقودها (بالريوس) وهو ينظر إلى الوراء. قال يحيى بن معين، وهو من كبار رواة الأحاديث: «بالعراق كتابٌ ينبغي أن يُدْفَن؛ تفسير الكلبي عن أبي صالح. وبالشام كتابٌ ينبغي أن يُدْفَن؛ كتاب الدييات لخالد بن يزيد بن أبي مالك، لم يرض أن يكذب على أبيه حتى كذب على الصحابة».

هذه الرواية هي واحدة من بين عشرات الروايات التي يخرز بها التراث العربي. وأحسب أنها وثيقة تاريخية دامغة على الفتوى الشرعية التي بموجبها يتم إتلاف الكتب: حرقاً أو تمزيقاً أو إلقاء في الماء.

هذه الرواية تُقدِّم يحيى بن معين، رفيق الإمام أحمد ابن حنبل في جمع أحاديث النبي 40٢ عاماً، لا كراو متبخر في علم الأحاديث فحسب. وإنما كدفانٍ لكتب المخالفين.

بن العلاء (المتوفى سنة ١54هـ)، أحد قراء الأمصار – قراء القراءات السبع للقرآن، الذي كان له كتبٌ ملأت له بيتاً حتى السقف، ثم إنه تنسك فأحرقها.

ومنهم سفيان الثوري، الناسك والمعارض، الذي خشي سطوة المهدي العباسي وبطشه فاخفى عن الأنظار وظلّ مستتراً حتى مات سنة ١61هـ/777م. وقد نسب إليه التوحيدي أنه أحرق كتبه وهو يقول في حُرقة وأثم: «ليت يدي قطعُت من ها هنا قبل أن أكتب حرقاً».

إذا قُدر لي الالتقاء بالتوحيدي، فسوف أقوم بتعريفه إلى دان بروان، الروائي الأميركي الذي طبع من روايته «شفرة دافنشي» 82 مليون نسخة، ومن روايته «ملائكة حرقاً».

إلى شط الفرات، في لحظة ضعف، وتخلص منها. وتقول المصادر التاريخية إنه جلس يبكي ساعةً ثم أخذ يرميها في الفرات وهو

قد أغمس في أذن التوحيدي بما قالته مديرة القسم الإنكليزي في مكتبة «Galignain» بباريس: «لقد وقّعنا اتفاقية حظر مع الناشر الأميركي وتسلمنا النسخ المطبوعة من الرواية الجديدة في خزانات حديدية مغلقة»؛ مخافة أن يقوم العمال بقراءة الرواية وتسريب محتوياتها قبل صدورها

في أكثر من قارة في يوم واحد!

لا أدري إن كان سيَقوَى على سماع ذلك أم لا؟ وكيف إن أنا حدّثته عن مبيعات الساحر الصغير «هاري بوتر» وحملة الـ«مليون توقيع» التي قام بها قراء الرواية مناشدين فيها كاتبة الرواية ألا تقتل البطل هاري بوتر أثناء كتابة الجزء السادس؟

لكن التوحيدي ربما لن يندم على قرار إحراق كتبه بيديه إذا علم بأن أهم كاتب في الوطن العربي، ونحن في القرن الواحد والعشرين، لا يطبع من صفوة كتبه أكثر من عشرة آلاف نسخة. وكأنّ النساخين والورّاقين، وليس المطابع، هم من يقومون بعملية الطباعة منذ أيام التوحيدي إلى اليوم!

كم يُطبع لأدونيس أو محمود درويش أو أنسي الحاج؟ إنها أرقام هزيلة. فئات موائد قياسا بما يُطبع لكتّاب مغمورين في الغرب أو ما تطبعه شركة اتصالات عربية من تقاويم وأجندات.

ولأعرف، على وجه الدقة، من الذي أحرق، بصورة متعمدة، مكتبة الكونغرس بالولايات المتحدة

أحرقت مكتبة الإسكندرية، كما يذكر طائفة من المؤرّخين، على يد إمبرطور روماني، في حين يذهب آخرون إلى أنها أحرقت على يد الجيوش الإسلامية الفتاحة بقيادة عمرو بن العاص. أما مكتبة بني عمار، التي أنشئت في القرن العاشر الميلادي، فقد أحرقت عند احتلال طرابلس أثناء الحملة الصليبية على سوريا، حيث أمر الكونت برترام سنت جيل، وكان قسّاً، بإحراق المكتبة التي كانت تحوي



## السنة الثالثة

العدد 27 – السبت 1 أَيَّار 2010



ميشال سيبوراين (1910 - 1976).

# الشعر الزنجي الأميركي

### ريم غنايم

«لا أستطيع أن أهرب من لوني، لا يمكنني/ أن أخفيه لثانية/ ثمة شيء ما يفرضه. اليوم، الأمس/ كلمة «زنجي» هي الله، هي/ اليسوع»

**من قصيدة لجيمس أ. راندال**

العام 1619، وصل الأفارقة العبيد إلى ولاية فرجينيا، وفي العام 1865 انتهت الحرب الأهلية وتم إلغاء العبودية في التعديل الدستوري (البند 13)، لكن هذه التجربة خلفت أكبر الأثر في نفوس الزنوج، وقد امتد هذا الأثر إلى ما بعد التحرر الفعلي الذي لم يتوازن مع مكانتهم الاجتماعية في المجتمع الأمريكي، والتي ارتبطت بمشاعر الانحطاط التي ظلوا يعانون منها عشرات السنين بعد تحريرهم.

مرّ الشعر الزنجوي بمراحل تطوّر تأثّرت بتلك المناخات، فقد كانت الغاية الرئيسية من الشعر الذي كتبه زنوج القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، محاولة إقناع الجمهور العام بأنهم يملكون الموهبة الفكرية والفنية التي تتمتع بها «الآسياء، البيض. فكانت الكتابة باللغة البيضاء، وكان طموح السود امتلاك مفاتيح هذه اللغة والبحث عن الذات والهوية داخل أسر البياض، بمعنى اختيار معايير الكتابة الشعرية البيضاء وتبني نماذج الشعر الأميركي الرسمي.

الهوية وقيمة الخلاص الجماعي ظلّتا تمثّلان أهم ركائز الشعر الزنجوي الأميركي، وتحديدا في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته. فقد سعى الشعراء السود إلى إبراز «القضية الزنوجية» كقضية مصيرية من خلال إنتاجهم الإبداعي والفني، مع التوجّه نحو «تسويد» اللغة.

ويمكن حصر تطوّر الشعر الزنجوي في أربع مراحل رئيسية، حيث كانت البدايات مع الشعر الفولكلوري بشقّيه: الروحاني الديني، والعلماني الديني، والذي شكّل مصدراً أساسياً للعديد من الشعراء الذين أرخت كتابتهم الشعرية بداية الحركة الشعرية الزنوجية. وقد ظلّ هذا الشعر غير المكتوب سائداً حتّى ظهور الشعراء السود من أمثال لوسي تيري (1730 – 1821) وفيليس ويتلي (1753 – 1794) وجوبيتر هامون الذي يُعتبر الشاعر الزنجي الأميركي الأول الذي طبعت قصائده، وقد كان متأثراً بالقصيدة الفولكلورية بطبيعة الحال. وكانت مسألة الانتقال إلى القصيدة الأدبية محطة مهمّة في تطوّر هذا الشعر الذي بدأه هامون وفيليس ويتلي وفرانسيس هاربر وجيمس ويلدون جونسون، إلى أن برز بول لورانس دنبار بينهم، حيث شكّل مجيئه أحد أهم المفترقات التي عبرها الشعر الزنجوي، وذلك نظرا للتناقض الذي ميّزه في كونه محط إعجاب البيض والسود وفي طريقة الكتابة «الجنوبية»، التي امتاز بها وهو ابن الشمال.

ثم جاء عصر نهضة الهارلم الذي تمثّل في شعر كلود ماکاي وجين تومر وفرانك هورن ولانغستون هيوز وأرنا بونتمس وكاونتي كولن. كتب كلود ماکاي بتأثير ووردزورث وميلتون، وكاونتي كولن بتأثير كيتس وهاوسمان، أمّا هيوز وتومر فقد اعتمدا على اللهجة العامية التي يمتاز بها الزنوج، وعلى شكل قصيدة البلوز. امتدّ عصر نهضة الهارلم من العام 1919 وحتى أواسط الثلاثينيات، وهي الفترة التي عُرفت بحركة الزنوج الجديدة، وقد برزت كردّ فعل على التغيرات الحاصلة في المجتمع الزنجوي بعد إلغاء نظام الرق، فظهرت قصيدة الجاز وموسيقى البلوز، مع حضور الكتابة التقليدية التي استمرّت كمحاولة لخلع عقدة الانحطاط.

أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة ما بعد عصر نهضة الهارلم، وتمثّلت في كلّ من سترلينغ أ.

براون وميلغن ب. تولسون وفرانك مارشال ديفيس وروبرت هايدن ودادلي راندال ومارغريت دافن ومارغريت والكر وراي ديورم وغويندولن بروكس. وقد واصل الشعراء أمثال براون والكر استخدام المواد الفولكلورية، فيما سعى هايدن وتولسون إلى السيطرة على تقنيّات الكتابة الشعرية التي امتاز بها إليوت وهارت كرين وإزرا باوند. وظلت الكتابة الشعرية على حالها في استحضار «اللغة البيضاء»، حتّى الستينيات والسبعينيات؛ حقبة النضج واكتمال الرؤية بالثورة على الأبيض والكتابة بالأسود مع ماري إيفانس وجيمس إيمانويل وامامو أميري باراكا وسونيا سانشز وجون جوردان ولوسيل كليفتون وجيمس تومسون وجون رافان ولاري نيل وجيمس راندال ومايكا هاربر وغيرهم. أصبح اللون الأسود الآن رمزاً للجمال والجمالية، وقد كان الانقطاع عن المجتمع الأبيض ورموزه الأدبية، بمثابة نقطة تحوّل في هذه الحقبة التاريخية لأدب زنوج أميركا. فحبلت القصيدة الزنوجية بمعانٍ وجماليات جديدة، واكتشف هؤلاء الشعراء الشباب القصيدة السوداء المفقودة.

في ما يأتي مختارات شعرية من حقب تاريخية متنوعة تظهر فيها ثيمات رئيسية تمّت معالجتها وفقاً لتلك الحقبة وطبيعة تكوين الشخصية الزنوجية الشعرية فيها.

**المصادر:**

■ جين فاغنر، الشعراء الزنوج في الولايات المتحدة: من عهد بول لورانس دنبار وحتى لانغستون هيوز، أربانا: مطبعة جامعة الينوين، 1973.

■ دادلي راندال، الشعراء الزنوج، نيويورك: بانثام بوكس، 1971.



### ها هي لويثا

### الدمشقية

### تخرج اليوم

### إلى النور خالعة

### غلافها الأصفر

### العتيق، ومتمردة

### مرّتين: مرّة على

### التابوهات، ومرّة

### على أمل الرقبية.

## زينب عسّاف

العدد 27 – السبت 1 أَيَّار 2010

### ■ بول لورنس دنبار ■

(1872 – 1906)

### تعويض

لأنّي أحببتُ بعمق،

لأنّي أحببتُ طويلاً،

وهبني الله بعطفه الكبير

هديةً الغناء.

### لأنّي أحببتُ عبثاً

وغنيت بنفْسٍ مترنّج،

يُعطيني الإله برحمة مطلقة

نعمة الموت.

### ■ كلود ماکاي ■

(1890 – 1948)

### العامل المرهق

أَوّاه يا روحي اهمسي! الظهيرة

تتضاعل داخل المساء

اهمسي برفق!

سلام عليك، يا قلبي الخائر! فقريباً

سينأرجح

القمر عالياً من ستاره الضبابيّ

اصبر، أيّها الجسد المتعب، فقريباً سيلفك الليل

برفق يغطّاه الأسود

وبأهّة رصاصية

ستريح يديك المتعبتين وقدسيك

الموجوعتين

اليوم البائس كان حصّتهم، والليل لي.

تعال أيّها النوم الرقيق وضمّني إلى

صدرك

ما الذي يجعل الغمام الرمادي أحمَر

كالنبيذ؟

أه أيها الفجر! أه أيها الفجر المرتهب!

دعني استرح!

لا! مرّةً أخرى، المدينة البشعة المزعجة.

### ■ جين تومر ■

(1894 – 1967)

### نشيد المساء

قمرٌ مكتمل يبرز فوق مياه قلبي،

بحيرات وقمر ونيران،

كلوين تتعب،

حاملة شفتيها جانباً.

وعودٌ بالهوجعِ تغادر الشاطئ لتسحر

القمر، صانت المعجزةَ المساء،

كلوين تخلد إلى النوم،

وأنا سأنام قريباً.

كلوين، مقلّدة كميّاه ناعسة حيث

تنطلق أمواج القمر،

مشرقة، تومض بتألّق،

كلوين تحلم،

شفاه معصورة قبالة قلبي.

### ■ كاونتي كولن ■

(1903 – 1946)

### إلى بعض النقاد

ثمّ ادعوني بالخائن إذا لزم الأمر،

اصرخوا: خيانة وإهمال!

قولوا إني أخون الثقة المقدّسة

الموجوعة وراء هذا السرداب.

سأحتمل إدانَتكم كاحتمالي مدحك،

لأن العشيرة لن

تحدّثني أبداً في الغناء من أجل سننّها

التي هي فوق سنن الإنسان.

لا تُضَيِّقْ العنصريّةُ الأسى،

الألم ليس وطنياً،

والحزن يطوي ورقته الكنيبة

فلا شيء سعيداً

بهذه الشاة الضريرة التي تتحسّس كل تلة

باحثة عن راية الحرب،

كيف لقلب الراعي أن يهتزّ

للحمل الأسود وحده؟

### إمامو أميري باراكا (1934)

### النجدة

أدعوكم شعبُ الزنوج

أدعو شعب الزنوج كله، رجالاً ونساء وأطفالاً

أيّما كنتم، أدعوكم، بالحاح، هلمّوا

يا شعب الزنوج، هلمّوا، أيّما كنتم،

بالحاح، أدعوكم،

أدعوكم شعب الزنوج

أدعو شعب الزنوج كلّ هلمّوا

شعب الزنوج، هلمّوا

### روح شابة

أولاً، اشعر، ثم اشعر، ثمّ

اقرأ، أو اقرأ، ثمّ اشعر، ثمّ

اسقط، أو قف، أيّما

أنت الآن.

فكّر

في نفسك، وفي النفوس

الأخرى... في أمك

أخواتك

والدك

الماهر المنحني، ثم اشعر، أو

اسقط على ركبتيك

إن لم يحرّك شيء

اقرأ

وتأمل بعمق

يقترّب منك

أطفال مدنيّون – رجال قرويّون

لجعل بعض العضلات

في رأسك لكن

استعمل العضلة الموجودة

في قلبك.

### ■ سونيا سانشينز ■

(1935)

### سحر أسود

السحر

يا رُجلي

هو أن تحوّل

جسدي إلى

ألف

ابتنسامة.

### ■ أودري لورد ■

(1934 – 1992)

### الآن

قوّة المرأة

هي قوّة الأسود

هي

قوّة الإنسان

هي

أن أشعر دائماً

بخفقات قلبي

عندما تتفتح عياني

وتتحرك يداي

وتنطق شفتاي

أنا

هل أنت

مستعدّ.

### ■ لوسيل كليفتون ■

(1936)

### تحذيرات

أيّها الفتية

لا أعدكم بشيء،

سوى هذا

الذي ترتّهنون عليه

سأفكّ رهان

كل ما تسرقون

سأخفي

صمتي السريّ

ذنبيكم العلني

هو كل ما أمك

أيتها الفتيات

في المرّة الأولى

التي يفتح فيها رجل أبيض بابه

سنضحك

اضحكنا عالياً

يا نساتي الزنجيات

أيّها الأطفال

عندما يسألونكم

لَمْ والدتكم مضحكة جداً؟

قولوا

هي شاعرة

ليست دون حسّ.

### ■ جون رافان ■

(1936)

### مضايقة

أمّي،

أبي،

ونحن

عشرة أطفال

عشنا في حجرة واحدة.

في إحدى المرّات، عندما مرضتُ

وكنت كأني على وشك الموت

سمعت صوتاً

يقطع الكأبة

«سجق!»

سنحصل على

حجرة أخرى!»

### ■ جيمس إيمانويل ■

(1921)

### زنوجة

سوداء هي الظفّر الأولى التي مشيتُ

عليها يوما

سوداء هي اليد التي جفّفت دمعِي

أسود هو الرجل المسنّ الذي رأيته

يوماً

أسود هو حملُ سنينهِ

أسود هو الانتظار في العُتمة

سوداء هي الأرضية التي ألقيت فيها

الأغطية

سوداء هي أخوّة الألم

أسود هو الباب الحديديّ للصامت

أسود هو الممرّ المؤدّي إلى الخلف

أسود هو المنعطف عبر السنين

سوداء هي يوميات الذّاكرة

سوداء هي مفاصل غابرييل بروسر

أسود هو صدر سوجورنر العاري

سوداء هي والدّة التلميذة اللاهئة

أسود هو ابنها الذي قاد البقيّة

أسود هو تنظيف المحرّك

سوداء هي القدم عندما يخضّر الضوء

سوداء هي الورقة المغبرة من العام

الفات

سوداء هي العناوين لكنّها غير مرئيّة

أسود هو الحمل الذي يُنشد بشجاعة

أسود هو تصالب العرق من أجل ارتقاء

أمة.

أسود هو الفتى الذي يعرف أبطاله

سوداء هي الطريقة التي يموت فيها

البطل.

### ■ جيمس أ. راندال ■

(1938)

### بدون عنوان

لَمْ يجب أن ياكلني الحب،

ياكلني حياً؟

على المرء أن يندفع، أن يصبح

«ذاتاً»، أن يلمس الحياة

في أكثر بقعها مركزيّة

لا أستطيع أن أهرب من لوني، لا يمكنني

أن أخفيه لثانية

ثمة شيء ما يفرضه. اليوم، الأمس

كلمة «زنجي» هي الله، هي

اليسوع

مؤسّس أبيض يحضّر على ظهور

عبيد، إلهي!

### ■ مايكل هاربر ■

(1938)

### تاريخ أميركيّ

هؤلاء الفتيات الزنجيات الأربع

المتفakhirات

بكنيسة الاباما هذه

يذكّرني

بعبور خمسمئة زنجي

في شبكة، تحت الماء



## ديفيد إغناتو الذي أفقدته الغنائية صبره



ديفيد إغناتو، بريشة: عبد الله أحمد.

فادي سعد

ثمة شعراء يقفون خلف الضوء، يستظلّون به بدل الانغماس فيه، حباً في هدوء الظل أحياناً، أو بسبب من ظروف تاريخية أدبية يخضعون لها. أسماء أخرى أكثر لمعانا تستحوذ على فضاء المسرح، ومقاعد التاريخ. يمكن أن نصنّف ديفيد إغناتو (1914 – 1997) ضمن هذه الفئة من الأسماء التي تقف في الصفّ الثاني من المشهد الشعري الأميركي. الدرجة الثانية هنا تفرضها معايير الحضور الأنطولوجي والجماهيري، بعيداً عن أحكام القيمة الفنية. فبالمقارنة مع مجالييه وكبار شعراء الحداثة الأميركية (باوند، غينيسبرغ، ويليامس، أولسون، أشبيري، بيريمان، لווويل...)، يبقى إغناتو أقلّ توهجاً إعلامياً وأقلّ حضوراً أنطولوجياً. لكن في السنوات الأخيرة من حياته، وبعد موته، حظي باهتمام متزايد، وتلاشت البرودة النقدية التي لازمت أعماله الأولى، ليعتبره عدد من النقاد صوتاً شعرياً فريداً في المشهد الشعري الأميركي الحديث.

فرادة إغناتو، يضعها ميشيل ديلفيل في كتابه المرجعي «قصيدة النثر الأميركية، ضمن سياقها التاريخي. يُقسّم ديلفيل قصيدة النثر منذ بداياتها إلى أربعة أنواع، قصيدة النثر التصويرية؛ قصيدة الشئ؛ القصيدة «الرامبوية»، الذاتية؛ والقصيدة الخرافية الغرائبية (الحكاية) الواسعة الانتشار والحضور في المشهد الشعري الأميركي، والتي برز من خلالها إغناتو، كأحد روادها الأهم.

هذا الاختيار الشعري لدى إغناتو، تمّ، كما يوضّح بنفسه في المقدمة التي كتبها لمختاراته الشعرية («ضد الأدلة»، منشورات جامعة نيوانجلاند، 1993)، على شكل انعطافة أسلوبية في كتابته خلال السبعينيات وما بعدها، منتقلاً من نمط غنائي واقعي وسَم أعماله الأولى، إلى عالم شعري سردي فانتازي تميّز به لاحقاً، معانفاً السوربالية بجذورها الجاكوبية (نسبة إلى ماكس جاكوب)، مقارباً في الأسلوبين المواضيع نفسها (وصف الحياة المدنية الأميركية، حداقّتها وعنفها، وتقلّباتها الاجتماعية والاقتصادية)، لكن بمعالجة شعرية مختلفة. يفسّر إغناتو في مقابلة له في «باريس ريفيو» (العدد 76، 1979) هذا الانتقال، برغبته في التخلص من قيود الغنائية الشعرية التي كانت مهيمنة على المشهد الشعري الأميركي: «أفقدني الشكل الغنائي صبري، لذلك غيرتُ أسلوبِي، وفرتُ ضدّ الشكل الغنائي التقليدي المعاصر، الموجود مثلاً لدى ويليام كارلوس ويليامز. وجدتُ أن لغتي باتت خاضعة للشكل بدل خضوعها لحساسيتي. قرّرتُ

عندئذ منح الأوليّة للمخيّلة عوض السطر.. كما يركّز على دور الذكاء في إعطاء المخيّلة بُعداً تواصلياً، (من المفيد الإشارة هنا إلى أن ذكاء هذه المخيّلة الغرائبية يجعلها مختلفة عن طريقة الكتابة الآلية للسوربالية البروتونية)؛ «أشعر أن التركيز في قصيدة النثر هو على الذكاء مع تيّار تحتيّ من العواطف، بينما التركيز في النمط الغنائي كان على العواطف، والذكاء كان التيار التحتيّ».

يعزو إغناتو التجاهل النقدي الذي لقيه في البداية إلى العلاقة المضطربة بينه وبين نقاد مدرسة «النقد الجديد»، في أميركا أثناء ازدهارها في الأربعينيات والخمسينيات، كما أن طبيعة شخصيته المحبّة للعزلة، أصابت علاقاته الشخصية مع مجالييه الشعراء بالبرود، فلم يستفد – برأيه – من التضامن والتعاضد النقدي والصحافي اللذين يُبديهما عادة أبناء الجيل الشعري الواحد تجاه بعضهم. لكن هذا التجاهل تحوّل مع تغيّر الاتجاهات النقدية الأميركية إلى اعتراف متصاعد وصريح بأهمية هذا الشاعر وما يمثّله إنتاجه الشعري في الحداثة الشعرية الأميركية المعاصرة. وُلد إغناتو في 7 شباط 1914 بمدينة نيويورك. اضطر خلال سنوات الكساد الاقتصادي في الثلاثينيات إلى العمل مع والده في مهنة التجليد، ما أدى في النهاية إلى هجره مقاعد الدراسة. استطاع، بعد تنقّله بين أعمال عدة، التفرّغ نسبياً للكتابة، مُشاركاً في تحرير مجلات أدبية عديدة (...The Nation، «American Poetry Review»). فاز بجوائز ومنح أدبية مختلفة، وأصدر أكثر من 12 مجموعة شعرية. توفي العام 1997 في منزله بنيويورك.

### التحدّث إلى نفسي

من الواضح أن كوني شاعراً، لم يثر اهتمام الأشجار الواقعة بعيداً. كنتُ أتوقّع أن تحاول تعلّم شيء جديد في الأقل، غير رعاية أرقاها، الذي بات أمراً مملاً، يفعلهُ آخرون كثر على أيّ حال. ألا تريد هذه الأشجار معرفة ما هي فاعلة بعد مئة عام، أو كيف تبدو الآن، كيف تنتصب، ما هو اسمها، ومكانها، وماذا تفعل حقّاً في الصيف والشتاء، هي التي تبدو في وضعها الحالي صمّاء، بكماء، وسعيدة؟ ليست سعيدة، إنما ببساطة راغبة في الإستمرار على الوضع نفسه. ليست راغبة حتى، إنما هي تفعل غريزياً ما يخطر على البال. بالنسبة إليها، الأمر سواء إن كنتُ ميتاً أو شجرة. أحفر بقدمي قبراً، كي أبقى مع الشجر كما لو كنتُ في بيتي بعد رحلة طويلة.

### في هذه اللحظة

أنا في غاية السرور لأنّي جسد. هل يمكن أن يوجد أحدٌ من دون جسد؟ حينما تضمّن جسدي، أطمئن كثيراً إلى أن الأجساد هي الشئ الحقيقي، وأقتنع أن الحياة برمتها جسدٌ. أنا سعيد من أجل الأشجار والعشب والماء، سيّما حين تضئّه أشعة الشمس. أنفَس فيه، متمتعاً بالصفيف. أدبْتُ جسدي. هكذا أدرك حاجتي إليه كاملاً. إذا استطعتُ بالألم أن أثبت لك ذلك، فسنتوافقيني الرأي، لكنني أفضلُك جسداً يعانق جسدي، هكذا ندرك حاجتنا. فكري، كم محزن يصبح الأمر، عندما يتحمّن على التئّن الانفصال، ويتوجّب حينئذ على كل واحد منهما، البحث عن طريقة أخرى لتأكيد جسده. أخطي جسداً باخر، أو بشجرة، أو بصخرة، تحصلي على المك. الآن، أذرعنا متشابهة. ألا يمكن أن نشيخ في هذه الوضعية، وأن يفتنا الآخرون بكل حنان، كجسد واحد؟

### أنا قصيدة مكتّبة

أنت تقرّؤني. أشكرُك. أشعر الآن ببعض التحسّن، وإن بقيت معي لفترة أطول قليلاً، أو ربّما إذا أخذتني معك إلى منزلك وعزفتني إلى صدقائك، فقد أغَيّر عندئذ لهجتي وأصبح أكثر ابتهاجاً. لا أحد يعانقني، فأنا مُمدّدة في درج مكتب، نادراً ما أخرج لرؤية الضوء. كم أشعر باللاجدوى، بسبب تلك الآمال التي أثرتُها حين منحتُ نفسي الحياة. أشتاق إلى حياة اجتماعية. أعلمُ أنني سبّبتُ ذلك لنفسي. كنتُ أنا البائدة.

أنا ممّنة لأنك سمحت لي بهذا القدر من الكلام. لا بدّ أن الخبرة تجعلك تفهم؛ أنت الذي خضت تجارب مماثلة، ربّما هذا ما يجعلك تمسّك بي طويلاً. جعلتك حزيناً وغارقاً في التفكير، أي بتنا الآن اثنين. أعتقد أن الأمر هكذا ممّنعٌ.

### انتظّر

أنا رجلٌ ولا أعرف بالضبط لماذا وُلدتُ. أستطيع أن أخبركم الحقائق: حبّلتُ في أمّي عندما جامعْتُ أبي، لكن ليس هذا ما يُقلّعني. لماذا اعتقدُ أن إنجابي ضروري؟ أستطيع أن اتفهّم الحبّ والرغبة في امتلاك شيء فخر به، لكن هل يتوجّب عليّ الحياة بسبب رغبة كهذه، بعدما دفن والدِي؟ لمن عليّ أن أحيا الآن وأنا أخطو نحو الموت، متقيّاً أثر والدِي اللذين لم يتركا شيئاً منهما سوى، أنا الغاني؟ إذا وُجد من يملك إجابة، دعه أو دعها تخطو إلى الأمام. أنا صبور، ومستعد للانتظار.

## ساحّ من حلمتيّ حليبي



شارون أولدز، بريشة: عبد الله أحمد.

شارون أولدز

### الأم البكر

بعد ولادة طفلتنا بأسبوع حاصرْتُني في غرفة نوم الضيوف وغرقنا في السرير

قبِلتني ثم قبِلتني، حتّى ساحّ من حلمتيّ حليبي فأكا العقدة الحارقة

مبلّلاً قميصي. لأسبوع كانت تفوح منّي رائحة الحليب،

حليب طازج، حليب حامض. بدأت دماء الرغبة تسري بين فخذِي:

كان تاج رأسها قد فتّق فرجي بسهولة مثل قطعة قماش،

كنتُ قد قطعُت بسكين ورُقّت،

الغرز تشدّ جلدي –

عندما تنكسر لأول مرّة، لن تعرف أن جراحك سوف تلتئم من جديد،

أحسن مما كان.

أتمدّد في الخوف والدم والحليب

وكنت تقبلّني وتقبلّني، شفاك مشتعلة وممتلئة

مثل صبي مراهق، عضوك جاف وكبير

جسدك كله طري؛ حُمْتُ فوقِي، فوق عش الغرز،

فوق الجلد المفتّق

بصبر رجل وجدّ حيواناً مجروحاً في الغابة

فبقيّ معه، لم يترك جانبيه

حتى يستجمع قواه، حتى يستطيع الجريّ من جديد.

### فمُك الطويل

المرنُ مثل أقواس الرماة لم يتقوّس. أمضينا لحظة طويلة نتأمّل حقيقة

الموقف،

وكانت القصائد ثقيلة مثل طريدة ممنوعة تتدلّى

من يدي.

### المنزلة

قادمة من رصيف الميناء بعد الكتابة

اقتربْتُ من البيت

ورأيت وجهك الملكيّ الطويل كلون اللهب

في ضوء فانوس محاط بورق البرشمان

يد أنيقة على لحيتك

عيناك الدقيقتان لمحتاني في فناء البيت،

نظرت إليّ كما ينظر السيد النبيل إلى أسفل من

شبّاك ضيق،

يا سليل النبلاء.

بهوء، دون ذرّة حياء حدّقتُ فيّ،

الزوجة التي تتسلل إلى رصيف الميناء للكتابة

ما إن يخلد أحد الطفلين إلى النوم

تاركة الطفل الآخر لك.

### النعيم اللانهائي

عندما رأيتُ التلج يغطي الهواء لأول مرّة

باتار حوافره الرقيقة، قلت: لن أعيش أبداً

في مكان لا تتلج السماء فيه وعندما

انقضّ عليّ الرجل الأول ومزّق العمرُ

وجاء إلى الغرفة الصغيرة

وأزاح الستار حتى أستطيع الدخول

أدركتُ أنّي لن أستطيع أبداً العيش بعيداً عنهم،

أبناء هذا الجنس الغريب بحوافره

الضخمة المضرجة بالدماء، تتمدّد اليوم في

غرفة نومنا الصغيرة، الذهبية الداكنة

بفعل انعكاس التلج، وبينما تتسلّق ندْفُ التلج

برقّة أسفل السماء

ولجّنتني مزّيحاً الستار

كاشفاً عن الغرفة الصغيرة

ذات اللون الذهبي الداكن بفعل انعكاس التلج

حيث تتمدّد.

### تشخيص

عندما كان عمريّ ستة أشهر، أدركتُ أنّي أن هناك غلطاً فيّ. كان ثمة تعبيرات غريبة على

وجهي

لم ترها أبداً على وجه أي طفل

في العائلة، أو عند الأقارب

أو الجيران. أخذتني أمّي

إلى طبيب أطفال يده تغزل الحرير،

طبيب اسمه مثير للضحك: هاب لونغ

لم تخبره أنها

تعتقد بأنّي مسكونة بالشياطين.

كان ثمة فقط هذه النظرات الغريبة على وجهي.

أخذني بين ذراعيه، تحدّث معي

كمن يدرّش مع طفل. قالت أمّي:

إنها تغفلها الآن، انظر!

إنها تغفلها الآن!

قال لها الطبيب: حالة ابنتك تسمّى: دمها خفيف

قالت أمّي: أووه

ثم أخذتني

إلى البيت حيث تمّ اختبار الدم الخفيف

وكانت النتيجة: غير قابل للشفاء.

ترجمة: ميلاد فايزه وكران مكنيل

## أوديا أوفيمين

لقد قيلَ هذا سابقاً  
الشعر لا يجلب الماء  
لا يتنبّأ بهبوب الريح،

لا يبني الأهرام ولا حتى

يُصلح الجسور... فهو لا يبدأ بأيّ شيء طازج.

فهؤلاء الذين يتلذذون بالنجاة،

بأفواههم فقط كأفواه،

تكفيهم كلمات التجبيل للتكفير عن جرائمهم،

ولكسب شرف أغنية قيلت،

ولتنجو الثقافة يتجنّبون مخاطرة صغيرة.

فهم لا يدينون بفضل لأحد... متذكرون لألم،

وحتى للمسة عازف الفلوت

فبالرّشى يصبح الموصوف هو المفروض.

لقد قيل هذا سابقاً...

وبينما يحتفلون بقرعهم الأخلاقي

يبغون حرية النعامة

لطمر رؤوسهم في الرمال.

فلنشدّ بهؤلاء الذين سينفون الشعراء

خارج جمهورياتهم،

ولنمدّح من يعلم سرّ المياه الوثنيّة

والشلالات التي تكذب الأودية

فبالرّشى يصبغ الموصوف هو المفروض.

فهم يسألون عن رؤاهم البسيطة،

أيضاً لندمخ الذين يتعقبون

الأغاني الشعبية بكتابهم البوليسية

فهؤلاء لا يرغبون بالشعراء في جمهورياتهم.

ترجمة: ليينا شدود



## من هي فالنتينا كولومبو؟

محمد البشتاوي

تعمل عليها إلى جوار زوجها وشخصيات أوروبية ناشطة في هذا المجال.

ما بخصوص كتاباتها، فهي غالباً ما تعمد إلى وضع الإسلام في سلة واحدة، فتقدمه باعتباره أصولياً وإرهابياً منظماً، يجتمع فيه كل الحراك التنظيمي من «القاعدة»، مروراً بحزب الله، و«حماس» و«الجهاد الإسلامي»، وصولاً إلى تصنيف إيران الثيوقراطية إلى جوار المملكة العربية السعودية؛ في توليفة تقول في نهاية الأمر ان ما تمارسه

سراييل من سفك للدماء هو من أجل البقاء والحفاظ على الديمقراطية الوحيدة في الشرق الأوسط!

في مقال لها منشور على موقع «شبكة الناقذ - النسخة الإنكليزية»، حمل عنوان «حرق الكتب: اليونسكو، والعرب لمعتدلون»، تحدّثت كولومبو عن وزير الثقافة المصري فاروق حسني، الذي خسر معركة منصب المدير العام لليونسكو، لمصلحة البلغارية إرينا بوكوفا. مؤيدة عريضة لمناشدة التي وقّعها كل من برنار هنري ليفي وإيلز لانزمان كلود (لوموند، 21 مايو 2008)، والتي تعارض ترشيح حسني لأنه أعلن ذات مرّة بأنه سيقيم ياحرق الكتب الإسرائيلية. وترجم كولومبو بحماسة عجيبة بعض تصريحات حسني التي تناول فيها إسرائيل، مثل: «الضارة لا تسهم أبدا في أي حقبة من الزمن في بناء الحضارة لأنها لا تقيم يوما إلا بالاستيلاء على ممتلكات الغير».

لثقافة الإسرائيلية ليست ثقافة إنسانية، بل هي ثقافة وعدوانية وعنصرية ومدّعية، تقوم على أساس بسيط ألا وهو سرقة ما ليس ملكها لتدّعي بعد ذلك ملكيتها له».

ليل إنها ترفض اعتذار حسني في صحيفة "لوموند" (وباللغة العربية في صحيفة "المصري اليوم")، حيث تعتبره "اعتذاراً ضعيفاً، مضيقاً أن الوزير المصري قال "دولة صنعت السلام مع إسرائيل، هذا صحيح... لكن في الوقت نفسه، في مصر تباع "بروتوكولات حكماء صهيون" إلى جانب الصحف. في مصر لا يرد ذكر إسرائيل والمعتدلة" في مصر (المعتدلة) تستطيع وزير عقيد، مثل فاروق حسني أن يصرح علناً بضرورة إحقاق

لكتب الإسرائيلية.  
 وتستمر كولومبو على المنوال نفسه، مذكّرة حسني بأنه  
 قد نسي أنه في حين يمكنها العثور على الترجمات العبرية  
 للأدب العربي ومعظم روايات نجيب محفوظ في إسرائيل،  
 المستحيل العثور على مؤلفات إسرائيلية مترجمة إلى  
 اللغة العربية في مصر.

كثير من ذلك، حين يقول حسني بان ترشيحه مدعوم من جامعة الدول العربية» و«منظمة المؤتمر الإسلامي»،  
 تقوم قائمة كولومبو ولا تقعد، مذكرة الوزير المصري

فالتيتينا كولومبو كانت وراء منح إحدى الشعارات اللبانيات جائزة «شمال جنوب» الإيطالية، وهي جائزة محض إنسانية لا علاقة لها بالشعر.

بأنه «لا يستطيع أن ينكر أن جامعة الدول العربية، التي تأسست العام 1945، علقت عضوية مصر العام 1979 بعد توقيعها معاهدة السلام مع إسرائيل، ثم ما لبثت أن عادت إلى عضوية الجامعة العربية بعد عشرة أعوام فقط، بل إنها تبحت وتفتش في الموقع الإلكتروني لجامعة الدول العربية، لاصطياد مثل هذه المملومة؛ يمكنك العثور على وثيقة تعود إلى العام 2002 تشير إلى أن مجلس جامعة الدول العربية يؤكد على عروبة القدس منذ العصور القديمة، ويؤكد فيها السياسية والروحية والتاريخية والجغرافية وأصالتها عاصمة للدولة الفلسطينية المستقلة، والمدنية تمثل دائرة حرماء ينبغي عدم اللعب بها أو تبديدها تحت أي ظرف».

ثم تعرج الكاتبة على «منظمة المؤتمر الإسلامي» التي تشتمل تعريفا للإرهاب «دون أي نجاح. وفيما ناقشت في مؤتمر لها تعريف الإرهاب» فقد صرح المتحدث باسم المنظمة في بيان صحفي أن «البيان المشترك بين الحكومات الانتحارية الفلسطينية، الذي تم إقراره في اجتماعات المؤتمر برفض أي محاولة لخلق تعريف للإرهاب ونضال الشعب الفلسطيني في ممارسة حقهم غير القابل للتصرف في إقامة دولته المستقلة وعاصمتها القدس الشريف. وهذا يعني: في فلسطين لا يوجد إرهاب».

وهي كما عرفت المشاركين «الانتفاضة المباركة» بل فقط مبادئة. وهي إما كلمة «إرهاب» استخدمت لوصف الاعتداءات الإسرائيلية على الأراضي الفلسطينية،

وتختم رأيها في هاتين المؤسستين بالقول إنهما «ريما تتناقض مع حسني في دعوته إلى إحراق الكتب الإسرائيلية، إلى درجة أن إطلاق صفة «سياسي معتمد» عليه أمرٌ رافعا، ثم تلحذر الجميع من تعميم استخدام كلمة «معتدل» لأننا غالبا ما نميل إلى إطلاق هذه الصفة على شخص ما، بينما هو ليس معتدلا على الإطلاق. الشخص الذي يقول إنه ضد الإرهاب، لكنه لا يعتبر الهجمات الانتحارية ضد الإسرائيليين إرهابا، يمكن وصفه بأنه معتدل. ثمة الكثير من الناس في العالم العربي، من مثقفين وكتاب وسياسيين وعلماء دين، من هذا القبيل. فاروق حسني هو واحد منهم.»

دخلت كولومبو إلى الوطن العربي من بوابة الاستشراق  
والترجمة إلى الإيطالية، فترجمت أنطولوجيا الكتابات  
العربيات المعاصرة تحت عنوان «لم أرتكب ما يكفي»  
الذي أخذته من شعر صديقتها اللبنانية جمانة حداد. وقد  
اختارت نصوصا تتناول قضايا متنوعة كالجنس والدين  
والإرهاب والمثلية والختان والطلاق وتعدد الزوجات...

إلخ.  
كما أنها ترجمت مؤخراً للشاعر الأردني إسلام سمحان «لمن  
ستحمل الورد»، واستضافته في روما لمرتين على التوالي،

قبل أن يعود إلينا بحوار معها نشرته صحيفة «العرب اليوم» الأردنية (21 شباط 2010)، وقد سألتها فيه عن رأيها في «النزاع» (وليس الاحتلال) بين العرب والإسرائيليين.

وليس بعيداً عن سحان، كالصحافيين وكتاب عرب آخرون المديح لمشروعها «التنويري» الآتي من روما، ومن بينهم شاكراً النابلسي.

وليس أخراً، أعتقد أن الاسئلة حبلى والإجابات معلقة إلى «حين ميسرة».

العدد 27 - السبت 1 أيار 2010

## مفہم «قصیدۂ نثر»

## عیسیٰ حیدر

كان لا بد من هدم ذلك الجدار الذي يتوسط المكان والذي يفصل الكلمة الأولى في القصيدة عن منتهاها... كان يكفي أن يدفع به بريء بأصابعه المجردة حتى ينهار هشا كمشتر حين نزع عنها جلعاشم ألوهيتها. جدار كان ينتظر من يفتح رفة على قلبه لتنتشر القصيدة على مساحة الجهات الأربعة ولتتطير نثراً على خاصره ما أنهار الجدار وما من أثر للغباء على أصابعه، كضاه مغشوعان بالبحر. وكعادة كان رامي الأقرب بين نفث بريء عن أنامله الكلام كله. فقبض رامي كان أبيض قبيل البحر تقبيل... الدون كيشوت وصديقه سانشو في ورطة قصيدة نثرهما عارية. ومع هذا، أحاط بريء قدمها بخلخال من الفضّة ونقش رامي وشما أسفل ظهرها. يرى غابرييل غارسيا ماركيز أن أجمل ما يمكن أن ترتديه أنثى داخل منزلها هو غريبها.

قصيدة نثر، في اللاذقية  
على أبواب عامها الثالث تملك  
أكثر من سبعين قرطاً وتعلق  
في أذنيه صوراً أكثر من  
سبعين مفكراً وروائياً وشاعراً  
وسينمائياً... قد تعرف بعضهم  
وقد يعجبنا خلقٌ في أذنيه أكثر  
من سواه وقد نهجهم لبعضهم  
والأجمل أن نسال: لمن هذه  
الصور؟ ثلاثة عشر إطاراً  
ثلاث عشرة قصيدة تبدل  
بشكل منتظم أحياناً، وأحياناً  
أخرى حسب الأحوال الجوية  
ودورة القمر ومزاجية الدون  
كيشوت وصديقه سانشو. من

الفلوات التي احتضنتها جدران القصيدة: الهايكو الياباني، أشعار الأطفال: مراكز الشعر، ملحمة جيلجامش، الإفرقي... رحل يوسف شاهين فساد الصمت القصيدة لأن جو كان يقف وراء الكاميرا على مدى ثلاثة أيام من الحداد والقهوة المُرَّة. رحل محمود درويش

هاتي النساء المبتورات، لا تعرف أن جذوعهن  
منازل ثلثة  
يطردن العقارب من أرحامهن كما يطردني السم  
من وُردته  
تفتقن أثر الأشياء، بأنف ذاهل ولا يعلمن أني دفاعاً عن هذا  
اللاشيء أشد كل سكانين العالم...

كما يمثل التراب أمام الوجه الذي انهار عليه مرة  
كما يعض الجسد توابعته الطرية  
كما يحرف الليل لذة ثاره حين تموت فتحة  
أحدهم سيقول  
كففي...  
لا تجهضي قرابينك  
كففي

لا تلمسي الماء هكذا كأنك نبيّة  
كلالهما خرافة بربرية تبحث عن يصدّقها...  
كانت يدي تلهو، تنخس المعنى بإبر طويلة، ثم تموت كاملة،  
كالنحل تماما  
كانت يدي نحلة، ضدّ أشلائها...  
عنقٌ مسلح... هذا الذي تمدّه العاشقة من نافذتها... يطلق  
الرصاص عليّ

... أيتها اليايسة التي انكسر مفتاحها في سرّة الهاوية  
لا تعريني هكذا أمام بيوت العناكب  
لا تفضحني هكذا أمام كريات السودان...  
ضعني في فهي أموأا صغيرة ودعيها تكتني...

أحدهم سيقول  
أنا حفيدك حين امتلأ ثدياك بغيم أسود  
يسيس أشد فنتنة من أشجار صماء تعبر صوتك هذا، بكل  
سعادة جذورها القتيعة...  
أنا بنفسجكم أيها الحدادون، اطرقوا رأسي جيداً  
اجلعه حدة وفي أرجل الأحصنة ودعوها ترض حتى تقتلها  
الرائحة على منخل الأرض...

أنا قوائمك أينها الأرحام،  
حين تودين النجاة بأجنة الفلال التي تحملين  
أخبريني، لأنطق كالريح إلى بيت الرمل...

سأصير فخاً أينها الطيور، لا تحلّقي هكذا فوق جسدي  
سأصير طاعونا وأصيب الأشجار التي تخاف من النار  
ثم نصف قاتلة...

سأصير ذاك الماء الأسن الذي لا يرى وجه أحد  
سأصير فزاعة الحقل الهبّية... صدرها من قش... وعينها  
مفقوفة... ولا أحد في الجوار سواها... تعضّ على شفتها  
السفلى لتطريد صراخها... لينمو العالم كما يجب...  
سأصير حرباً، قريباً، وتنمو لي جمجمة أخرى تسع كل هذا  
البخان...

أحدهم سيقول...  
 أنا ذنبك حين تشعشع كينات أوى  
 لو تفتحن دمك حين يدهامك الخرس... لو تفتحنه كمظلة...  
 كععين غولة... كياب من قرن سحق تسمع الحانات صريره...  
 لو تفتحن دمك قليلا... قليلا... وتجلدين سبابة الملاك  
 الذي يشير إلى الساقطين هناك، ماذا سيحدث؟ ها ماذا؟  
 سيحدث؟

أيها الجنون، هل لك ساقان؟  
هل تستدير إن سمعت أحداً يناديك؟  
ليس كل حطام يضيء، كبدرك الحارقة  
ليس كل طريدة تشبه معجزة المرأة النائمة في شريك  
نمّة ما تحفّفه في قبو جناحيك  
حين تخرج للتلقظ أنفاس قاتليك

رأس شاعرة ملتهب  
أطرقوه أيها الحداثيون  
اجعلوه نوافذ وأبوابا  
ثم أفتحوها على مصرعَيْها ودعوا كل الموتى تخرج من  
هناك...  
أيها الجنون...  
لا تعقلها...  
الحانات الضارية...  
الْعَمَّةُ العظيمة...

صرر النبوءات وفرقة المصائر في الفضاء  
... التي تستهي أن تعوي عالياً  
عالياً ...

شفتُهما مزمومتان كصنوبرة وظهراها بوق  
تُفسَحُ الطريق لحاجبتيها كي يرتفعا إلى السماء حين تعرف  
الطريق إلى بيئها  
تفرك الذئبة بالرغبة والمُح... لا تتوقَّف حتَّى تسقط ذائبة،  
يلمع في باقيا كالحلأ... باقيا أغصان...  
... التي تشتهي أن تطرد القصيدية السافلة من جحر  
التفاعاتها  
اسمها ما يُهَيِّئُه منقار الطين وهو ينقر خلقاً جديداً  
أحدهم سيقول  
ساموت قبل أن أقتل غزالاً، هل تقتلينه من أجلي؟

أحدهم سيربت على ظهرها كقطعة  
- أنا زفيرك... أتذكركيني؟  
xxx  
"أنا زفيرك... أتذكركيني؟"

الذي صممها إسحق بن حنانيا  
كأي نخب، أن تطيح برأسها بعيداً  
كأي هلوسة، أن تسحل العالم وراءها

الذئاب ثملة... ثملة  
وهذا اللهاث جميل...



## وصية محمود درويش

### صلاح يوسف

محمود درويش، بريشة: عبد الله أحمد.



الأميركي والفرنسي، الحديثَين، تعمل على تحويله، والخروج به من أرضه المفعمة بقديمها، إلى أراضٍ بدت، آنذاك، ذات نسب بعيد، أو أصل هو غير الأصل الذي به احتفى أحفاد السَّيَّاب.
درويش، لم يَسْقُ وراء هذه التجربة، ولم يخض الحداثة، بمعنى «شعر»، فهو، كان، كما قال في أحد حواراته، ما زال، آنذاك، يقيم في مرجعيات شعرية بعيدة عن هذا الذي جرى قريباً منه. فالفُضْية، كانت في ذروتها، وكان الشعر، في المفهوم العربي، الذي ارتبط، بمفهومات، من مثل القومية، أو الالتزام، أو غيرها مما انتشر في ثنيات الخطاب العربي، طبعاً بما كان يفد من هَيَّات آتية من هنا وهناك، كان ما يزال، أداة لحمل أعباء هذا الوافد، أو المرأة التي عليها تنعكس كل أحداث، الزمن، وانتكاساته.

لم يخرج درويش، في «أحد عشر كوكباً»، على الموضوع، بل عمل على توسيعه. لم تعد القضية، في إطارها الشخصي، أو القومي الضيق، هي موضوع الشاعر، فهو نقلها إلى بُعدِها الإنساني، وجعل حجم المأساة يتسع، ليشمل الضمير الإنساني، ولتصير المأساة شاملة، لها تاريخ يعود إلى أبعد مما كان الشاعر نفسه يعتقدُه من قبل. المأساة ليست عربية، ولا هي مسألة هوية، إنها مسألة ضمير إنساني، فقد كل شروط إنسانيته، ليُجعل من الدم والإبادة لغته التي بها يؤسّس لوجود، هو الوجود كما يراه هو، لا كما هو موجود. لعل في توسيع حدود القضية، وفي هذا البعد الإنساني، الذي به، غير درويش اتّجاه القضية، ما جعل الشعري، في تجربته هذه، يصير غير ما كان عليه من قبل. ضاعفت اللغة تخفّفها من أحمال الصور، والاستعمالات البلاغية الثقليلة، وخرج بالنص، من شعرية الوزن، إلى شعرية الإيقاع. الوزن صار رقماً ضمن معادلة، لا يمكن حلّها بالاكتفاء بأحد عناصرها، فهذا سيكون ابتساراً، ونوعاً من الاجتزاء غير المقبول، لما لا يقبل التجزي.

في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً»، لم تعد تجربة النص الواحد هي ما يحكم العمل، كما حدث في «أحد عشر كوكباً». نصوصٌ قصيرة، الذات فيها، في تقاطعاتها مع ماضيها، مع الشخصي البعيد، هي ما يجمع بين هذه النصوص، ويوحدها، رغم انفصالاتها، في مستوى العناوين، والصفحات. ثمةَ لحمة بنيوية تشدّ نصوص الديوان، وتوحدها، هي «ثرية إيقاعاتها». ولئن أُستعمل مفهوم الصديق صبحي حديدي الذي، اعتبرها نثر وزن. فهو ذهب، بانتباه سيد إلى إحدى أهم خصوصيات تجربة درويش، لكن ليس في ما سماه

بـ«قصيدة النثر» التي كتبها في بعض نصوص السبعينيات، أو غيرها، بل إن الأمر، يطال ذلك ليشمل علاقة درويش باللغة من جهة، وبمفهومه الجديد للشعر، الذي، لم يعد مقتصرًا على ظلال تجربة الرّوَاد أو من جاء بعدهم، فهو قلب المفاهيم، ولم تعد قضيتُه الشعرية من ما يفضل الوزن عن النثر، بل صارت أكبر من ذلك بكثير، لأنها أصبحت مسألة شعرية لا تكتفي بالبناء الكلاسيكي للشعر، بحصره في القصيدة، ولو أن درويش بقي نظرياً يسمّي عمله هكذا، بل تستعمل على العودة بالشعر إلى أصوله الأولى: إلى اللغة، قبل أن يتمّ فصلها، أو شطرها إلى ما هو نثر وما هو شعر. درويش، في ما تلا تجربته الأولى، زاول الشعر بانشرح المفهوم، بإحراج الخليل، في أكثر من مكان، وبالنظر إلى النص، إيان إكتابه، لا بما هو موجود، وسابق.

سيصبح هذا النوع من الكتابة المتحلّلة من سمك تعبيراتها البلاغية، هي الألق الجديد الذي سارت فيه تجربة درويش. «الجدارية»، كانت نوعاً من الكتابة السائلة. أود أن أذكر هنا، باستعمال القدماء للماء في حديثهم عن الكتابة، أو عن الشعر تحديداً. فعل الماء في الكتابة، هو أحد أسرار انسيابها، وما تحفل به من تنوّعات في إيقاعاتها. لم يعد الوزن في حدّ ذاته مشكلة، أو هكذا وصل درويش إلى قناعته الخاصة، التي تستجوب من فخاخ الصور والتعبيرات المشتركة، في قديم الشعر وحديثه. كانت «الجدارية» لحظة ألق شعري، فيها وضع محمود يده على نبض شعر آخر، فيه، اللغة تنساب، كما لو أنها النّهر الذي لا يتعثر، أو تخنقه احتباساته.

في حديثي مع درويش في رام الله، عن هذا الموضوع، وتحديدًا ما يخص العلاقة بين الإيقاع وانسياب الماء وتدفعه، كانت استجابته واضحة، واعتبر أن الشعر اليوم، وهو كان في لحظة ما يعتبر «الجدارية» ربّما آخر عمل له، في حاجة إلى تنويع شعريته، والخروج باللغة من سُمكها، بالمعنى البلاغي، إلى حالة من الانشراح والتدفق، أو ما

سميناه بالسيلان.

ليس عبثاً أن يكون درويش معجباً بتجربة سعدي يوسف، ومتحمساً لها، فهو كان يرى فيها استجابة لشعرية نات بنفسها عن اختيارات الكتابة الكلاسيكية، وأحلت مكانها كتابة تستبجح اليومي، ليس في ألفاظه وتراكيبه، بل في سلاسته، وما به يحدث الكلام بلا كلفة، أو ذهاب لما صار اليوم بعيداً عن استعمال الناس، وعن حساسية القارئ الحديث نفسه.

ثمة من يخوضون هذا النوع من الاستعمال اللغوي، لكنهم يوفّونهُ، وفق سياق شعري به اتّسمت تجربتهم، وتسمّت.

أذكر هنا بتجربة الشاعر المصري محمد عفيفي مطر مثلاً، أو بتجربة سليم بركات التي كان درويش يعتبرها، وفق اختيارها هذا، ذات أهمية خاصة، وهي كذلك بالفعل. في النصوص الأخيرة التي نشرها درويش في جريدة «القدس العربي، قبيل وفاته، وفي ما ظهر بعد موته، كان واضحاً لي، على الأقل، أنّ يده استطلبت ماءها بسلاسة نادرة، وبدت التجربة، في أفق ما يجري عربياً، قد انعطفت عمّا كانت تخوضه من قبل، وأن درويش كان في كلّ نصّ يضاعف جرعات التجريب أكثر، رغم أنه، في ما كتبه، في آخر حياته، بقي على صلة بنسيج بناء «الجدارية». المسافة، رغم ذلك، أصبحت أوسع، لأن درويش لم يكن مغامراً كبيراً في مجال التجريب الشعري، كما هو الشأن عند بعض مجالييه أو من جاؤوا بعده. صحيح أنه بقي حريصاً على شفاهية نصوصه، وقابليتها للإشاد بجرعات عالية، لكن النصوص الأخيرة بدا فيها المكتوب حاضراً، من خلال اختياراته في بناء الصور، وفي انتقاء جمل مركبة، من حيث بناؤها، رغم أنّ الشفاهي يتدخّل دائماً، لفرض حضوره، باعتباره أحد مهمينات الاختيار الجمالي لدرويش.

الذهاب إلى الكتابة، ليس اختياراً شاملاً في تجارب الرّوَاد، ومن أتوا بعدهم، فهو نوع من الوعي الشعري المتأخّر، الذي حدث التنبّه له في الثقافة العربية، بعد وعي الصفحة كدال من دوال النص الشعري، أو ما سُمّيته بـ«تجميد الصمت»، في كتابي الأخير «نداء الشعر». كنت نَبّهت، إلى أن درويش، في ما يتعلق بالصفحة وتوزيع الأسطر، بقي ملتزماً بنمط توزيع السطر الشعري نفسه، كما ظهر في التجارب الشعرية الأولى لما سَمّي بـ«الشعر الحز». لم يحد محمود عن التوزيع العمودي للأسطر، ولم يعبأ بالصفحة، كدال، فهو واصل رهاقه الشفاهي، الملتصق، بطبيعة ثقافته الشعرية، التي لم تبرح، في اختيارها القديم، سلوك المتنبي، أعني، فـل كان يحرص المتنبي على اختياره ما صيغ نتيج له أن يخاطب مستمعيه. لم يتنازل درويش عن هذا الشرط، رغم أنه خفّف كتابته من أحمالها السابقة، ووسع مساحة الكتابي فيها.

لا أعتقد أن درويش، في ما مضى من مراحل معاناته مع المرض، وما كان يبدو له، بحدس الشاعر، طبعاً، من نهايات وشيكة، كتب وصيته إلى «شاعر شاب، بتأثير ريلكه أو غيرهِ. المسألة في وضعه أعقد من ذلك بكثير، فهو، حين اختار أن يكتب وصيته شعراً، كان يضع كتابته في مواجهة مستقبلها، أي في مواجهة المستقبل من تجارب، في الشعر وفي الكتابة. في الوصية دعا إلى شعر، هو غير ما كتبه هو نفسه، وهو غير ما هو موجود من مقترحات شعرية. كل الشعر لا يصلح أن يكون نموذجاً، أو بالأحرى: فتجربة الشاعر، تخصّه هو، وهي توقّيعه الخاص، ولا تعني غيره ممن هم قادمون، أو من ما زالوا يخوضون الشعر، كاختيار في الكتابة وفي التفكير.

ورغم ما عُرف عن تشبّت درويش بمفهوم

للشعر، يستمدّ بعض أسس شعريته من الموروث الشعري القديم، فهو، في الوصية، عمل على النظر إلى الشعر برؤية أوسع، وخارج النمطية، سواء كانت نمطية شخصية تخصّ شاعراً بعينه، أو نمطية مشتركة تهّم الشعر بشكل عام. ليس ثمةَ «منهج» بتعبير هاروكي مورافي، يحظى بسلطة ما، الشعري، الذي هو صنو للشخصي، ولكلّ ما هو خاص؛ دم الشاعر وهو يكتب، هو ما كان درويش، يحرص، في الوصية على تثبيته. يقول مورافي، وهو يختزل جوهر ما ذهب إليه درويش في وصيته: «عندما يتحوّل الفرد إلى جزء من المنهج، فهو يفقد الجزء الأكثر حساسية، وأهمية في نفسه، وهو القدرة على أن يشعر ويفكر بنفسه.»

أن تكون أنت.

لا شيء إلا أنت.

لا دم إلا دمك الشخصي.

بعيدا عن الآخرين، في ما أنت تحايثهم، وتنصت إلى دفق دمائهم.

قدرتك على التفكير بما يشغلك، لا بما يشغل غيرك...

هذا هو جوهر ما كان درويش يُدلي به

فيه، بل إنّ وصيته كانت أكثر كرماً مما هو متوقّع، لأنّه لم يمجّد نفسه، أو يجعل منها صنماً، بل عمل ما عمله لآوتسو في كتابه الذي فيه وضع فلسفة «الطاو»، حيث جعل الشعر، في وصيته «أصمّاً فارغاً... مستقلاً، وغير قابل للفساد»، كأنه يشجع في الانكتاب للمرّة الأولى، وكتابته تحدث دون سابق عهد بالكتابة.

إذا نظرنا إلى الموضوع من زاوية شخصية، أعني كشعراء، سيبدو لنا الأمر غير قابل للتصديق. فكيف يعقل أن يدوس درويش على كل هذا الماضي الشعري، على القوانين، وما ظل هو نفسه يدينه من كتابات أساءت للشعر كثيراً، أو اختزلته في نموذج واحد، أو نمط بديل هو قصيدة النثر، ليفتح، في آخر حياته، الأرض على عواهنها، أمام القادمين؟ أهذا ما زُقع فيه درويش الشعراء جميعاً، فيما تجربته هو أصبحت ذات سياق شعري خاص بها، أو امتلكت بالأحرى مناعتها، بتوقّف إنتاجيتها، أم أنه وضع الشعر، كاملاً بكل أشكاله ومقترحاته في نقف مخلق، واختار أن يذهب إلى القادمين ممن قد يكون الوعد الشعري ملك يدهم، أو

لا صلة بين وصية محمود درويش لشاعر شاب، ووصية

أبي تمام البحتري والتي كانت حدّاً له على أتباع القاعدة،

وعلى قياس الثوب بقياس الجسم نفسه؛ لا زيادة ولا

نقصان. عمل الخياط، هو ما أوصى به أبو تمام البحتري.

هو غير زمن «الأذن العربية، التي كانت تنعم بالصوت المفرد، وبالفناء ذي الأساس الإيقاعي المشترك.

ألم يحدث هذا مع عبيد بن الأبرص، ومع أبي العتاهية وغيرهما، هؤلاء الكبار الذين يأخذنا شعرهم اليوم إلى أفق شعريّ فيه نتلمّس شعرية لها جماليّتها التي ما نزال ننعّم، في ضياقتها، بكرم لا مثيل لسعته.

«الطرق اللانهاية، هذا هو مجهول الشعر الذي أراد درويش أن يفتحه أمام الآخرين. أعرف أنه قرأ بعض كتابات هايدغر، ولهذا المفهوم الذي استعمله في وصيته ما يشير إلى «طرق» هايدغر، أعني إلى كتاباته التي لم يعتبرها، في نوعها تنتمي إلى الفلسفة أو الفكر، فهو اعتبرها طرّقاً، أي بما تفتّحه في آخر حياته، الأرض على عواهنها، أمام القادمين؟ أهذا ما زُقع فيه درويش

هو نفس ما فعله درويش في الوصية، فتح طريقاً، أو طرقاً بالأحرى، لا نهائية، أمام القادمين، هي طرق الشعر، التي، ربما استشعر درويش أنها في لحظة ما ستصير طريقاً واحدة لا تقضي إلى أي أفق؛ ما يغلق الشعر وينهيه، في نفس الوضع الذي آل إليه مع أوزان الخليل، التي ليست هي أوزان الشعراء، أي ما كان يعتَمَل في جسم النص من إيقاعات. فالخليل، ومن جاؤوا بعده، حافظا على النموذج وعلى انسجام القاعدة وقابليته للوحدة، أبعدوا الكثير من التجارب لأنها ستفتح مزيداً من الطرق، وقد تُفْضي تالياً إلى انقراط حَيَات السبحة كاملة، والقاعدة تصير احتمالاً، أو ما لا يقبل التشريع، أو النمطية التي كان الخليل يحرص في مشرعه النظري على تثبيتها، لوضع الثقافة العربية في إطار تشريعي، ينسجم مع ما شغل الفقهاء، وعلماء اللغة، وغيرهم ممن زاولوا التدوين.

درويش في وصيته خرج على هذا المفهوم. في أولها يحزض على «النسيان»، وعلى «الابتداء». «فالحقيقة بيضاء، لا حقيقة في ما كان، أو قيل وكتب من قبل. في مفهوم النسيان، يعود بي درويش إلى وصية خلف الأحمر لأبي نواس، حين دعاه إلى حفظ ألف بيت من شعر من سبقوه، ليجد نفسه مدعواً إلى نسيانها بعدما كلف نفسه جهداً في الحفظ والمراجعة. فخلف كان يقول لأبي نواس، كشاعر قادم، كن أنت، ولا تسر في أراضي الآخرين، اعرفهم، لكن ائش طرقهم وافتح طريقك أنت.» «ابتدئ من المكان الذي أُلقت أن تكون فيه. ثمة رسالة، وراء كتابته لوصيته شعراً وليس نثراً، علماً أن كتابة الوصية نثراً، كان بإمكانها اكتساب قيمة إضافية، مثلما في النص الشعري. لا فرق في وضع درويش، فهو يكتب، في أتباع القاعدة، وعلى قياس الثوب بقياس الجسم نفسه؛ لا زيادة ولا نقصان. عمل الخياط، هو ما أوصى به أبو تمام البحتري. درويش، لم يذهب إلى القاعدة، بل أكد على «مروصيين كبار» أوصغار، لكن ما يقدم عليه الشاعر، في سياق تجربة، هو اختار أن تتلون أنفاسها، وتتصادى، في سياق إيقاعي، قد لا يجد قبولا في أول الأمر، لكنه، حتى لا ننسّ جوهر الوصية، هو إيقاع زمن شعري، لا عهد لللاعب بها، أو لم ترد في توقّعه.



## بالقرب من فقاعة تعتبر نفسها حيواناً سياسياً

### احساين بنزبير

**ربّما في الإحساس خير**

ربّما بإحساس – كما لو أنه قطاع خاص – حاولت المشي في اللون – وفجأة، كرّرت الشيء نفسه – على اليسار، تذكرة قطار – تجاوز رائحة أرنب دالجنة في المطبخ – ... – ولأن البرد فعلاً برد – توقّفت.

شرائع في سبّارة حمراء – تدكّرني بغيمة – لا شيء يحدث – الكاهن أو إمام المسجد يتربّصان مونتاج جمعية في العاصمة الفرنسية لمحاربة داء الحرية – طيب – إحساساتي شدقة – في صندوق، ولمّ لا.

بالقرب من ورقة سيّدنا موسى، جملة تقول بأن البرتقال برتقال، والمراسيم مراسيم؛ ولقائهم من صنع المستحيل.

لمدّة ثانية – وحتيّ لا أسقط في قومية الجيران – هيّأت حوتاً مقلّياً ثم ذررت الملح عليه – لأنّي لا أحبه مسوساً: أفضل استراتيجة لتفادي طاقم لا تاريخ له – سوى – مجلة شرقية.

إننا في نبط الكلام نتمرّغ – وغالباً ميّالون إلى حب ما يلعب دون علم أحد – ثم ننام لأننا استهلكنا ما يكفي من علق وزيّت – ما يلعب لا يليق بي- في الباب نقب، ربّما.

هل ألقُ لاموت معتمداً على نفسي؟ – فقط، شبه رسالة – كانت شاهادة على سياسة بيضاء. – شكراً إذا إلى الشخص الذي أتجاهله بكل بساطة.

الكلب الأسود لم ينبع هذا اليوم – لحسن الحظ عولّت على نفسي – لأنام: اكتفاء ذاتي بسيط. – وليس حراماً ألا ينبع الكلب المذكور أعلاه – عفواً. معاً، اقترفنا نشر مسامير في الطريق المؤدية إلى جماعة «مديونة». ثم عزّجنا على محطة ما لزرع التفاهة بين دعوتين لشرب كأس أو كتابة رواية – كم أحبك كلما حولت جسمي إلى حيوان سياسي.

أبحث عن كلمة.

أكيد – فقدت القدرة على التواصل. – لمّ، بلا اكترات، أحلم بحرث طيب بين أسناد هشّة وباب قديم يحمل اسمي. – و على سبيل التعويض، حاولت مرة أخرى. – اللون فيه مشي وهرولة. – لا سرد. – لا شخصية. – لا عتية...

فقايع الصابون دليل خطير على بوارد تنقّص دوراً ثانوياً.

**وضع تصميم لمدار بيضة**

فحم أو سخام على حائط المترو. ربّما جريمة، كما في كتاب ما. مجرّد أرقام ليس إلا. حان الوقت لتندبّر أمراً آخر. تصميم ربّما لترميم الشيء كالبارحة. وقبل تناول وجبة الغذاء، أحد ما يدخل ولم يطرق ما نسميه الباب. لا يهتم. الآن، يجب التخمين في تصميم مدار بيضة. أو وضعه على ورق ذي مربعات أو دونها. البيضة سرّ جريمة قادمة. شأننا في ذلك شأن قطعة الداد التي تتبخّر. لا أحد هنا. تعب أبيض كبلاعة بيضاء: البيضة وسيلة نقل. المهم هو العثور عليها بأي ثمن. البيضة لا شريكة لها: إنها الحل الذي ليس حلاً في آخر المطاف. ورغم الصعوبة المحجوبة، سوف أتربّصها عند درج المدخل: استراتيجة مدار أو منعطف. المهم، أن أعثر على البيضة لأكسرها، وحدي أو دوني.

**كولاج على طريقة الخوارج**

لست تحرث كلاماً قرب ربات المدافع. بل تأخذ ما ترى وتهشمه رمزيا. كالبقرة التي ماتت. أكرّر: فقط حين تموت. لذلك، ربّما، على طريقة الخوارج ترسم كولاجا عبر ما يجري. ثم تقهقه.

على الحائط الأبيض، ملصقات تتضامن مع ضمير ما صه. مرّة أخرى. اللعبة نفسها. الضمير نفسه وكأننا أغبياء. الحل الوحيد: كولاج على طريقة الخوارج. اتركهم. أنيقون. سمينون. يكتبون يوميات يوزّعها شخص أبلق. والملصق نفسه في مكانه يتحمّل كلمة الضمير. تماما كالبقرة.

الضمير لا محلّ له من الملصق أو من الشاشة أو من العقلاة أو من المؤخّرة التي مرّت سهواً أو من أي شيء آخر أو من القفب في المدينة أو من المفازة القديمة أو من اردافها لمّا تتمايل بكل بساطة إنسانية أو من الكتابة الفموية أو من القول صريحة قشّ أو من الصوت الذي يرفض أن يكون ضميراً على حساب شبح إعلامي.

**حيوان سياسي**

لست أفهم. لذلك أنحني على نفسي لأقرأ كتاباً في انطواء تام. حتّى الانتماء وضعته على قارعة الطريق. محرّك أبيض تكفّل بحالتي كشخص تافه. لست. أفهم. عفواً. أنقّص هيئة حيوان سياسي. أما ما ينبلع من كوة صفيحة كربونية الشكل لا يهتمّ. إذ لست صمومتاً أكثر من اللازم حتى أعتبر الضمير قائداً. ولو لبرهة.

الحيوان السياسي ذو نفيذ. أو عصارة. يتمرد في غيبس وجوه. ولا يتكلم. بل يتقدّم دون ارتداد. هكذا هو. يصاحبني كل يوم حين أخرج «ميثوس».

**فانتازيا عسكرية**

قبل الجلوس وقليل من التردد في الجلوس، مرّقت الشاشة ورّبت الخشب، ثم أعلنت حرباً ضدّك من جنس فانتازيا عسكرية. كل الذين مزّوا بالقرب من حرويك، سجدوا للهواء وكأنهم ساجدون. لا أقل ولا أكثر.

**بشكل من الأشكال نتحول**

كان لا بدّ من هذا القدوم عبر البحر. لمّ حروف العلة تنافس عين التاريخ وركوب الصعوبة. لا. لا. لا. إننا هنا.

الشيء نفسه. النشاز نفسه. التواب نفسه. التحول نفسه. غير أن البحر كان لازمة لا بدّ منها. خذ البيضة بين يديك واصنع فقاعة على طريقة قادمة.

كيف لك أن تصير ديباً وأنت حمّال شكل في فمك؟

**بالقرب من ربّما**

ليس عيباً أن أحب بابور المدينة أو أن اقتني كتاباً بقيمة 90 درهماً. ومن حولي حديد وبخان. لذلك، أستدرك الأمر وأجتمع علينا ممزقاً ورقة الموعد مع نكرة. وربّما كنت أجري في مدينة بالقرب منها. ربّما، الذي أنا فيه إحساس خاص.

**مفاجأة النافذة**

انبطحت على بطنها. ثم سألت في فكرة ما. عنف بالأحرى يتمك الغرفة على طريقة أثر لا يحسّ به: أكتب وأنا أقرأ جريدة البارحة في الوقت نفسه. لحسن الحظ، أنقذتني النافذة من الميل إلى لمس بطن بضّة. أنقذتني من اقتراف شيء ما. ما العمل إذا أمام خشب النافذة ولحمها بات ثقباً؟

**فقاعة حسب توقّيت العاصمة**

لم يكن للفقاعة أن توجد؛ لولا شكلها وبصيص شفافية ما. رأيتها. ثم كرّرت الرؤية عبر فم خاص. الفقاعة عموماً خاصة. أي إنها لا تعتمد على عموميتها لتصير خاصة. الفقاعة كالحوث الذي صار يوماً مقاتلاً حسب شاعر ما. شكلها في الما – بين كان جميلاً.

## درّاجة الآلهة

### عبود سعيد

سقطت الآلهة في البئر الجافّة عندما كنّت في الثانية عشرة تعلّمت الصلاة وحرّق الفراشات أهدتني الآلهة درّاجة هوائية تواعدنا سرّاً لنتخطى المرحلة ونجتاز الأبار أنا هلق

تقفز الآلهة يتمرّق ثوبها تسقط في البئر الجافة تصرخ: أنجديني أسكب فوقها الزيت المحروق أشعل سيجارة عبودٍ من الكبريت ألقيه في البئر تشتعل الآلهة أحس بالدفء أعرق أركب درّاجتي متحرّراً للريح بعد بضعة أمتار أسقط ودراجتي في البئر الأخرى أنا خائف أصرخ: أنجدونني أصاب بالخيبة فيأكلني الدود.

<p><b>نكاية بدون كيشوت</b></p> <p>بكرا بييجني نهار ويوقف غ آيا شوار بغافل طولحين الهوا كلن سوا وينط ويضحك غ دون كيشوت</p>		<p><b>كتابي العزيز</b></p> <p>راسي طرف غيمة صابيعي تراب لسانني نبي كذاب لكن اذا بكرا الله صرخ فيّي وأمرني قرا رح اقرا الحزن ال بقلبي كتاب</p>
<p><b>كارل ماركس</b></p> <p>شو صار لو فيك بس تقلنا شو صار يا عبقرى يا حمار</p>		<p><b>هشام أبو خزام</b></p>

العدد 27 – السبت 1 أيار 2010

## الخلفية الدينية لفيلم «أفاتار»

ترجمة: حمد العيسى

يقول الناقد روس دوشات في صحيفة «ذا نيويورك تايمز»: «تأملوا واستوعبوا الإنجيل وفقاً لجيمس». لكنه لا يقصد مطلقاً طبعة الملك جيمس المعتمدة للإنجيل عالمياً، بل يقصد جيمس (كاميرون) مؤلف ومخرج أهم فيلم في هوليوود حالياً: «أفاتار»، والذي حصد أكثر من بليونَي دولار في شبّاك التذاكر في جميع أنحاء العالم، لكن بالرغم من ذلك فإن «إنجيل كاميرون» هو أي إنجيل يخطر على بالكم باستثناء الإنجيل المسيحي، لأنّ فيلم «أفاتار» ليس سوى «دفاع وتبرير طويل من أجل عقيدة «وحدة الوجود» Pantheism، وهي عقيدة تساوي الله مع الطبيعة، وتدعو الإنسانية إلى وحدة وتشارك روحاني مع العالم الطبيعي».

تدور أحداث «أفاتار» في كوكب «باندورا»، الذي يعاني سكانه الأصليون، وهم شعب «نافي»، من تهديد غزو بشري جشع قادم من الأرض يريد سلب مواردهم الطبيعية ونهبها. شعب «نافي» يتقدهم إيمانهم بشيء يشبه ما يسمّى «الطبيعة الأم»، ويوصف بأنه «شبكة من الطاقة، والمجموع الكلي لكل شيء حيّ. هذا النوع من «وحدة الوجود، الجميلة والمخادعة كانت هي عقيدة هوليوود المفضلة ودينها لسنوات عديدة حيث أنتجت عنها أفلاماً مهمّة مثل «حرب النجوم» (هل تذكرون «ذا فورس» العبقرى) وأنتجت عنها أيضاً أفلام رسوم ديزني المتحركة مثل «بوكاهونتاس» و«الأسد الملك».

لكن فكرة «وحدة الوجود» تتناقض مع المسيحية (واليهودية والإسلام). لأنّها تحوّل الإنسان إلى مجرّد حيوان آخر، وتستعيز عن الوعد بالخلاص الشخصي بتصوّف «غير مشيع». أفضل بكثير من الإيمان بالله يعتبره منتقماً للوجود، وفقدانه هو الفشل الأساسي للعقلية الحديثة». وهذا بالنسبة إلى مؤلّف «أفاتار»، أفضل بكثير من الإيمان بالله يعتبره منتقماً ويقف مستقلاً عن الطبيعة والإنسان، ويسحق جميع من لا يرضخون له. ما يحتاجه عالمنا، بحسب مؤلّف «أفاتار»، هو

«مدهشة ومتميّزة». رسالته هي أن «الكمال يحدث بالتواصل مع الآخرين، وأن التناغم في المشاعر والفكر هو القيمة الأساسية للوجود، وفقدانه هو الفشل الأساسي للعقلية الحديثة». وهذا بالنسبة إلى مؤلّف «أفاتار»،

أفضل بكثير من الإيمان بالله يعتبره منتقماً قصصي يحتوي على عدد من المعضلات. وعندما تستطيع ربط الجمهور بإحدى تلك الشخصيات، يجب أن تتحدّى تلك الشخصية. ثم تحاول بمهارة صنع لحظة «تجلٍ إلهاميّ» خارقة ومعجزة في الفيلم مستعينة بمبرّثيات بصرية ضخمة.

■ ما السمة الشخصية التي تعتبرها أهم سرّ لنجاحك؟ – «الفضول» والرغبة الشخصية لخوض «التحدّي». هاتان السمتان هما اللتان تدفعانني دائماً إلى العمل.

■ هل سبق لك أن فكّرت في صنع فيلم صغير الميزانيّة؟ – (يضحك) لقد كان هناك عدد قليل من المشاريع صغيرة الميزانية على مدى السنوات الماضية، لكنها لم تتبلور كأفلام لأسباب مختلفة. لكن بصراحة، أنا أحب الإنتاجات الكبيرة، ولست مهتماً لصنع فيلم صغير الميزانية فقط لهذا السبب.



لقطة من فيلم «أفاتار».

المزيد من المؤمنين بوحدة الوجود وعدد أقلّ من المتعصبين الدينيين والمقاتلين النرجسيين المنعزلين الذين يتوقفون إلى مشاهدة الآخرين وهم يخوضون حروباً لا نهاية لها. هذا «موجز ممتاز لرسالة الفيلم المناهضة لأميركا»، كما قالت الناقدة مارثا بايلس في صحيفة «بوسطن غلوب»، مضيفة: «من الواضح أن «الشركة» التي خرّبت ونهبت كوكب باندورا هي أميركا»، والمعتدون البشر قد يكونون بالفعل يتلون «مبادئ ديبليو بوش» وهم يقذفون قنابل حارقة على شعب «نافي» المسكين الذي يحتمي خلف الشجر.

«ولكن الآآء، عندما أخذتُ، أنا الكاتبة الأميركية المحافظة دينيا وسياسيا، ابني لمشاهدة الفيلم، كما قالت الناقدة سوزان فيلدرز على موقع «ريل بوليتيक्स دوت كوم»، لم نهتم مطلقاً بتحليل تلك المؤامرة السطحية السخيفة، لأنّ الفيلم جميل ومسلّ بشكل خرافيّ، لا يُوصف بالكلمات، ويوجد فيه نباتات وحيوانات تزدهر وتنمو بشكل مذهل في جنات عدن مدهشة..

بالإضافة إلى ما سبق، مَن غير الأميركيين، بالله عليكم، يمكنهم إنفاق 400 مليون دولار لصنع فيلم يعتمد تماماً على الكمبيوتر كي «يُدين ويشجب الحداثة والرأسمالية»؟

■ عن مجلة «The Week» الأميركية (15 يناير 2010)، لم تذكر المجلة اسم المحرّر.



## قراءة في أهواء «سندباد» محمد عيد إبراهيم

رسول محمد رسول

وأنت تقتني نسخة من الديوان العاشر للشاعر المصري محمد عيد إبراهيم «السندباد الكافر، (دار الغاؤون)، يصدمك عنوانه كونه يجمع بين مفردتي: «السندباد، التي تحيل في المخيال البشري على ذلك الكائن المتجول بمرح بين أمكنة الأرض والسماء، والكافر، التي تحيل على قيمة سلبية في مخيالنا الديني ليصبح السندباد الجوال ممجوجاً إذا ما نظرنا إليه وفق المعيار الديني، لكننا، ولما كنا إزاء تمثيلات شعرية يزيع فيها الشاعر كل الدلالات المُصطلح عليها نحو تمثيلات دلالية غير محايدة، فإننا سنحتاج إلى إزاحة دلالية من شأنها إخراج العنوان من دائرة الفهم الديني صوب دائرة الفهم الدنيوي لنؤمّن طريقنا نحو قراءة قصائد الديوان، ونتساءل: بماذا يكفر سندباد الشاعر، وهو الكائن المتخيّل في وجوده وحركته وحضوره؟

إنه يكفر بكل أنماط المعقول الزائف، والمتعارف الخاوي، والمتخيّل العليل، الذي تضجّ به حياة البشر، ليخلق معقوله الخاص به، ومتعارفه الذي يراه، ومتخيّله الأكثر تكريسا لكيנותه التي يريد الحضور بها وهو الذي يعيش بقية قواه وأهواءه في مشهدية الأفلّ.

على أن معقول هذا السندباد لا يعني خضوعه إلى نمط عقلاني صارم؛ ففي سلوكه المتخيّل تجتمع كل اختراقات المعقول صوب عوالم مدفوعة بالتمرد على حال الوجود من جهة، والشعور بخيبة قواه السائرة نحو النهايات المعطلة من جهة أخرى. لذلك، نحن إزاء سندباد تمثل موجوديته «ذات حالة»، وتمثل أيضا ما أسماه «منجز حالة»، وكلاهما يمثل القصيدة التي يبدو الديوان بنصوصه الشعرية الأربعة عشر قصيدة مطوّلة واحدة سار فيها هذا السندباد الهرم في مناطق غير مأهولة، شقّ طريقه إليها حاملا فانوسه ليضيء دروبها بعبثه الغريب.

ولأنه سندباد جوال ترائنا لا نملك التجوال مثله، فهو يحمل فانوسه وهو القادر على معاينة ما لا يراه أحدا، زد على ذلك أنه يتجول في منطقة التخيّل الشعري التي هي منطقة تحتفل بالإزاحات كأداة استبدالية لخلق خطاب شعري يعتمد على تغايرات وظيفية هائلة في اللغة الموظّفة شعريا، وبالتالي في مجمل الصور التي تخلق، بدورها، جسديات الأشياء والعوالم المتخيّلة، ناهيك عن المداورات التي تشكل موضوعات المتن في قصائد هذا الديوان.

تحليل البنية الاستبدالية في النص الشعري لا تتم بمعزل عن تحليل البنية التركيبية فيه، بل تتقدّم الثانية على الأولى؛ فما دمنا نتوسّل دراسة جسديات الكينونة في أهوائها وأفلّوها كما يرسمها الناص عبر أنموذجه المتخيّل «السندباد الكافر»، فنحن سنخوض غمار النظر في الكيفية التي يمتشق فيها الشاعر ذخيره التشخيصية في رسم جسديات الكينونة الخاصة بالفضاء الذي يتجول فيه هذا السندباد الساخط على كل أبنية الكينونة المنمّقة والمتاعفية التي يعيشها بقية البشر دونه.

تحتفل قصائد الديوان بالكثير من العلامات التي تحيل على كينونة السندباد الكافر الجسدية والروحية وقد نالت منه رحلة العمر والعناء حتى استحالت كينونته كينونة هرمة تنذر بأفوله صوب النهايات المعطلة. ويمكن النظر إلى تجربة إبراهيم في هذا الديوان من زاوية تجربة الأهواء التي تكرّسها بعض قصائد الديوان، كذلك من زاوية مسارات الأفلّ التي ستهيمن على كينونة السندباد في ظهوره وحضوره بقصائد أخرى.

### الأهواء

الحزن: يلعب الحزن دوراً كبيراً في توليد فضاءات إنجازية لدى الدوات والتي سرعان ما تتحوّل إلى سلوك، أو لنقل إلى فعل حافل بعلاماته الجسدية التي تعبّر عن كينونته وتدلّ إليها. وسندباد الشاعر، وهو الذي يعيش أزمنة الأفلّ والنهايات شبه المعطلة، يعيش حالة حزن الحياة الذي يصفه الناص بـ«المشعّ»، لنقرأ: «كلامة مائية/ حزن الحياة المشعّ/ يعجزه/ يتسقط من أي قطار/ على أثر قديم/ كالهالك/ في فلاة وسط جذعين عاشقين/ وغروب نحاسيّ بعزلته». يتضح من هذا النص/ المقطع أن ذات الحالة (Sujet d'état) في مدار هذه القصيدة تعيش لحظة حزن موضوعي «حزن الحياة المشعّ» يتركز في الذات ليتحوّل إلى خميرة مضاء بالألثم. ولعل اختيار الناص لصفة «المشعّ» المحمولة على «حزن الحياة» ثقيفه تأكيد على هيمنة الحزن على ذات الحالة، بل وسعة سطوته عليها.

## فن

الصفاء في تركيب الصورة الشعرية هو أحد أبرز ملامح الأسلوب الشعري الذي يميّز به الشاعر العراقي الكردي طيّب جبار الذي أصدرت له «دار الغاؤون» حديثاً ديواناً مترجماً بعنوان «ذات زمان... الظلام كان أبيض» (ترجمة: عبد الله طاهر البرزنجي).

كثيرون ينفعلون بالحدث وينصرفون إلى الواقع الخام ليعبروا عنه بدلاً من خرقه تصوّر جبال كردستان. طزاجة في القبض على الأشياء وإعادة خلقها شعريا. وفي موازاة ذلك، ثمة حدّق أسلوبي، وانتقاء مؤكّد للمفردات. وهذا طبعاً ما استطاع المترجم نقله بحرفية وخصوصية، وهو الشاعر والمترجم المحترف من الفارسية والعربية إلى الكردية وبالعكس، ورئيس تحرير مجلة «كلاويسزى نوى – العربي»، وقد سبق له أن ترجم إلى الكردية أعمالاً كثيرة لجان دمو وأدونيس وشوقي أبي شقرا... وبالعودة إلى الشاعر طيّب جبار نجد أن حسّه كناقد تشكيلي، انعكس في قصائده. لا ارتباطات كبيرة

تحدث بين الجمل، بل هندسة حيّة لأشياء حارة وعوالم حسية رهيقة، مع الكثير من الضوء في مفاصل القصيدة ومفترقاتها، والكثير من البياض الذي رافق الكتاب منذ العنوان: «ذات زمان... الظلام كان أبيض». وكما لا بدّ أن يفهم القارئ من صيغة العنوان، فهي ترمي إلى زمن مضى ولم يعد موجوداً. بل إن استعمال المترجم لكلمة «زمان» بدل «زمن» أضفى الكثير من الحنين على العنوان، وتالياً استوى المعنى على شحنته الدلالية والعاطفية. لذلك فالألثم، وليس القليل منه، حاضر جنباً إلى جنب مع النشوة والخفة والدعابة.

أحياناً تأتي قصيدة جبار مغمورة بمياه السرد، تسبح فيها كي تصل بقارئها إلى ما هو أبعد من الموعظة، وكمثال على ذلك قصيدة «دعاية انتخابية»، التي تدفع قارئها إلى الانزلاق في توقع مضمونها السياسي وربما الحزبي، فإذا به يجد نفسه في مكان آخر، حيث نجد الاستعارة وقد فعلت فعلها،

## هندسات طيّب جبار

سهرى شامية

فالشاعر ورّع قوائم الانتخابية على تسع قوائم شعرية، جعل الأخيرة منها تفوز، رغم أنها عبارة عن تجمّع للتناقضات. ويعتقد المترجم البرزنجي أن الشعر الكردي تعلّق لعقود بالتعبير عن الانفعال بالحدث الأنسي الوافد، خصوصاً في المناسبات الواقعية السياسية، حيث كان كثيرون ينفعلون بالحدث وينصرفون إلى الواقع الخام ليعبروا عنه بدلاً من خرقه وبناء واقع شعري فني جديد على أنقاضه. وبذلك حلت المحاكاة محل الخرق والخلق موازاة ذلك، ثمة حدّق أسلوبي، وانتقاء مؤكّد للمفردات. وهذا طبعاً ما استطاع المترجم نقله بحرفية وخصوصية، وهو الشاعر والمترجم المحترف من الفارسية والعربية إلى الكردية وبالعكس، ورئيس تحرير مجلة «كلاويسزى نوى – العربي»، وقد سبق له أن ترجم إلى الكردية أعمالاً كثيرة لجان دمو وأدونيس وشوقي أبي شقرا... وبالعودة إلى الشاعر طيّب جبار نجد أن حسّه كناقد تشكيلي، انعكس في قصائده. لا ارتباطات كبيرة

تحدث بين الجمل، بل هندسة حيّة لأشياء حارة وعوالم حسية رهيقة، مع الكثير من الضوء في مفاصل القصيدة ومفترقاتها، والكثير من البياض الذي رافق الكتاب منذ العنوان: «ذات زمان... الظلام كان أبيض». وكما لا بدّ أن يفهم القارئ من صيغة العنوان، فهي ترمي إلى زمن مضى ولم يعد موجوداً. بل إن استعمال المترجم لكلمة «زمان» بدل «زمن» أضفى الكثير من الحنين على العنوان، وتالياً استوى المعنى على شحنته الدلالية والعاطفية. لذلك فالألثم، وليس القليل منه، حاضر جنباً إلى جنب مع النشوة والخفة والدعابة.

أحياناً تأتي قصيدة جبار مغمورة بمياه السرد، تسبح فيها كي تصل بقارئها إلى ما هو أبعد من الموعظة، وكمثال على ذلك قصيدة «دعاية انتخابية»، التي تدفع قارئها إلى الانزلاق في توقع مضمونها السياسي وربما الحزبي، فإذا به يجد نفسه في مكان آخر، حيث نجد الاستعارة وقد فعلت فعلها،

بسؤال فلسفيّ ذي مسحة عشقية لا جواب له، يستهلّ الشاعر السوري فوّاز قادري أحدث مجموعاته الشعرية «لم تأت الطيور أسلوب فوّاز قادري ينسف البلاغة الشعرية كما وعدتك، (دار الغاؤون). لكن الغنائية تُفرط في غنائيتها أحياناً حتى ليشفّ قلب هذا الشاعر.

يعيش قادري زمن الفجيرة بكل أشكالها حتى تصبح علامة وجوده، وبين البكاء والغناء تنمو قصيدته وتتسع، فلا يستطيع أن يتحرّك إلا في إطار الأسى المتراكم، وضمن شهواته المفتوحة على مجال مفكر فيه يبحث في أجوبة مفتوحة لكل ما يتعلق بالأشياء:

«اعذريني  
روحي صنبور دم  
يضخ بلا توقف،  
صور فوّاز قادري  
الشعرية تساهم في  
بلورة حروفيةً للشاعر  
المثقلة بالحزن  
والرفض لكل ما يقيد  
حرية الإنسان في بلاده  
عبر طرح الموضوع الأتلي  
والأكثر إقلاقاً للمكاتب،  
وهنا يلامس الشاعر تخوم  
السياسة، داخلًا إليها من  
باب شعري واسع وأريحيّ؛  
وكم طلبت من العصافير  
أن تأخذ الحذر من صيادين  
يتوالدون بلا انقطاع  
هذا قبل أن يأتي الخوف  
ويعكسر في البلاد إلى الأبد».

أسلوب الشاعر في تركيب صورته الشعرية يساعد على تعميق الإيحاء، فغالباً ما نجد أنفسنا أمام صور شعرية لا تُدهش لفظياً قدر ما تمنح إحساساً تصاعدياً للإيحاء في تركيب البنية الفكرية للصورة. ورغم تعدّد المواضيع في «لم تأت الطيور كما وعدتك»، إلا أن الغربة تبقى المسيطرة على أجواء الديوان، بل هي الثيمة الأساسية التي شكّل عليها فوّاز قادري نصوصه، خالفاً مرهً عبر الأثنى والطبيعة في مناجاته وحنينه إلى وطن بعيد، وتوقّه إلى إعادة صلته الإنسانية بالحياة لخلق حياة جديدة تتماشى مع واقع الجدب. وهنا تأخذ الغربة، وما تحمله من وجع في نصوصه الشعرية،

اتجاهاً وظيفياً لتوليد صور شعرية تبدو للوهلة الأولى موجّهة إلى الذات، لكنها في الحقيقة تتبع من داخل هذه الذات. أسلوب فوّاز قادري ينسف البلاغة الشعرية الجافة، متعمّداً الابتعاد عن الكلفة والضخامة اللفظية في اللغة، مفسحاً المجال للبنى الشعرية الحرة أن تتوالد في بساطتها وطفولتها في أماكن كثيرة من الكتاب:

«هنا على ركبتي  
يا ابنتي حلمت  
أنك بتيابك التي  
أشعلها الشيب والحنين  
والدهول  
تجلسين  
مشعّنة القرى والمدن  
التي بأسمائها،  
لا تنكث قصيدة صاحب  
«نهر بضفة واحدة»،  
على المفارقة، قدر  
ما تذهب إلى صنع  
وظيفة جديدة لها  
عبر اتصالها باليومي  
وربطه بالعالم  
وما يحدث فيه  
من خلال نظرة  
إنسانية فكرية  
فلسفية عميقة

متخذةً من انكسار الشاعر وتحدياته في الغربة، الدافع المانز لابتنكار تلك الوظيفة الجديدة؛  
«أنها المنفى الصديق  
دلّني إلى الحكاية التي أعبر منها  
إلى الطفولة

دلّني إلى الجسر الذي يعبرني إلى  
الفرات»،  
«لم يتيقّ فوّاز قادري بسرد بكائياته، بل يدوّن حنينه أيضاً، الحنين الذي يطول ويقصر في أن معا ويتجادب مع نفسه في النص الواحد، حتى لنظنّ أننا أمام حنين مضاد:  
«لم يتيقّ تلك البلاد  
ذاك الحنين المؤذي  
أو ذاك الشوق الذي يوكي الأضلاع».

«لم تأت الطيور كما وعدتك»، وهو الخامس في رصيد الشاعر، كتاب حنين يحتفي بالمواج في جميع نصوصه، كتاب حارّ وحارّ، عميق وقريب، كتب ببساطة ما حسبناه تعقيداً.





## عم كَرَفَس

فاطمة طرابلسي

لم أعرفه إلا هكذا مقرّصاً في ركن الحارة، قريباً من باب غرفته في انتظار مستميت لأشعة الشمس. لم أره في مكان آخر غير الحارة رغم أنه لا يعاني هشاشة العظام أو السكري أوغيره من الأمراض. لم أرمقه بثياب أخرى غير تلك الرمادية التي بهت لونها مع الزمن فصارت متأكلة ومهلهلة. ولم أعرف له اسماً سوى «كرفس».

كنّا بضعة أولاد أشقياء: أنا ورمزي ومحمد علي، جنوب الحارات المجاورة للتعرف إلى أطفال في مثل سنّنا أو لاختلاق المشاكل معهم ثم الفرار إلى أرض محايدة أو لاكتشاف أماكن لا نعرفها لقلّة بدايتها أو لاقتلاع بعض حشائش الأرض وتدوّقها. لكن بالرغم من كل صولاتنا وجولاتنا كنّا دائماً نجتمع عند درجات سلم عم المُولدي ونرقب خروج عم كرفس، كأهمّ حدث يوميّ على الإطلاق.

لا يعرف أحد سنّه. هناك من يقول إنه جاء قبل الحرب، وهناك من يقول إنه جاء قبل خروج الفرنسيين مباشرة في 56، وهناك من يقول إنه مُعمرٌ. لم أفهم قط معنى «مُعمرٌ» حتّى سألت أحد أفراد العائلة فقال بشيء من الوحي وكثير من حك الذقن والشعر: «إنه والله أعلم رجل قد تجاوز المئة سنة».

لا يعرف أحد سبب وجوده بيننا، نحن العائلات الملتحمة. يعيش بمفرده، لا يزور أحداً ولا أحد يزوره. لم نرْ له أولاداً أو أحفاداً أو أقارب من أي نوع. كنّا ثلاثة أولاد حائرين حول حقيقة هذا الرجل. يجول في رأسنا قطار محمّل بالأسئلة والرجل لا يتكلّم أبداً. لا يجيب عن أسئلتنا لا نفيّاً ولا إيجاباً، لا لفظاً ولا إيماء، فكيف نسبر أغواره؟ من أنت يا عمّي كرفس؟

هناك من قال إنه مناضل جزائري هرب من الجبال بعدما حارب الفرنسيين ببطولة، ثم جاء ليرتاح في مكان لا يشي به واش، كحارتنا هذه. لكن جيراناً آخرين قالوا إنه قد زهق روحاً وهرب من الجزائر. كان لا يتحدث إلا لرجلين فقط في الحي وهما البقال وياضع الخضّر. وكانت هذه العلاقة قائمة على تبادل مجموعة من التحيّات البسيطة واقتناء بعض الأغراض التي لم تكن لتكفيّنا نحن كأطفال مثل ربع خبزة وجزرتين وبرتقالة وجبّتي طماطم والقليل من السكر والشاي. كيف يعيش كرفس بهذا الكمّ القليل من الأشياء لأكثر من ثلاثة أو أربعة أيام؟ لا أدري، لكنني كنت أكل أكثر من ثلاث حبّات طماطم عند الغداء حتّى صارت أمّي تتأدبني «رأس الطماطم». كنت في بعض الأحيان أتأواب أنا وأصحابي في مراقبة كرفس، ثم نجتمع آخر النهار لنجمع تقاريرنا ونؤخّد الصورة حول هذا الرجل الغريب، وربما نكتشف إن كان قاتلاً كما يزعم الجيران أم لا. وكان أول ما عرفناه عن حياته اليومية ونقلًا عن رواية محمد علي الآتي: يستيقظ في الصباح الباكر، أي حوالي الساعة السابعة والنصف، ويخرج حاملاً معه علبة قصديرية تقبيلة نوعاً ما لم نعرف ما فيها إلى أن اكتشف محمد علي أنها فضلاته الشخصية. بعدها يدخل غرفة مجاورة لبيته ليأخذ منها الماء في علبة قصديرية أخرى فيتوضّأ منها ويغسل أطرافه بالماء البارد صيفاً أو شتاء. يرتدي بعد ذلك برونساً صوفياً ويشرب كأساً من الشاي كان يعدّه في الأثناء. كان يجلس القرفصاء تحت الحائط منتظرًا أن تتحوّل أشعة الشمس نحوه فتهدّه ببعض الدفء. ولم أكن أفهم حينذاك لماذا كان يحب الشمس بهذا القدر من الانتظار والصبر على لهيبتها في حين كنت أختبأ أنا وأصدقائي تحت ما يشبه الخيمة التي كنّا نبنيها في ركن الحارة بالغلب الكروتونية والكثير من أوراق النخيل. يبقى عم كرفس على هذه الحال إلى ما يقرب منتصف النهار، وياب غرفته مشرّع لتجديد الهواء فيها. لم يكن يغادر جلسته تلك إلا ليجلب شيئاً ما يأكله كحبّة طماطم أو كأس شاي أخرى.

كنّا نتساءل متى تسبّي لعم كرفس قتل هذا الشخص المزعوم إذا كان

## جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها

شوقي عبد الأمير

## أثار أقدام

## يوانني عائد

## إلى هيراقليطس



يوانني الأصل يعيش حالياً في باريس بعدما حُكم بالإعدام في سجن داخل جزيرة صغيرة تابعة للدولة اليونانية أيام الحكم الديكتاتوري في اليونان في منتصف القرن المنصرم.

قرّر الهرب هو ومجموعة من رفاقه، لكن لا مفرّ سوى العوم إلى شاطئ قريب... مات أغلبهم غرقاً ونجا هو ورفيق له. منذ ذلك الحين يعيش في باريس.

اسمه كوستاس أكسيلوس واحد من الفلاسفة القدامى – الجدد الذين يطرحون الأسئلة الكبيرة، خاصة في ما يتعلّق بحياة الفلسفة وحياة الشعر، فهو بكل بساطة يقول بموت كليهما.

ترجم هايدغر في بداياته، وكان يقول إن الفلسفة انتهت عند هوسرل، وكل ما أنتج بعده من بحث يسمّى: فلسفة، ليس سوى «تفكير»! ولهذا فهو يفصل بين نوعين من المشتغلين بالسؤال الفكري: الفلاسفة والمفكّرون... فأفلاطون وأرسطو على سبيل المثال فلاسفة، أما نيتشه وماركس فهم مفكّرون.

وبعيداً عن الدخول في مناقشته حول هذه النقطة، يذهب أكسيلوس إلى أبعد حيث يؤكّد أن موت الظاهرة الفكرية أو الإبداعية يعمر حضارياً أكثر من حياتها، ولهذا فموت الشعر على سبيل المثال، والذي – كما يعتقد – يؤرّخ بموت الشاعر رامبو، ما زال يتواصل بأشكال أخرى، أي أن موت الشعر يمكن أن يعمر أكثر من حياته، وكذلك هو الحال مع الفلسفة التي يتواصل موتها ضمن أشكال أخرى تصل حدود «التقارير الصحافية» على حد تعبيره.

أكسيلوس هذا اصدر العديد من المؤلفات «الفلسفية» والفكرية حول «لعبة الكون»، وهي نظريته التي تقول بأن الكون لعبة وأن عملية الخلق في أعماق تخليقاتها هي لعبة، وما الوجود إلا دمية خالقه الذي سيدمره يوماً كما يدمر طفل لعبته أو دميته.

قبل سنوات، وعلى هدي الشاعر الألماني ريلكه في كتابه «رسالة إلى شاعر شاب»، أصدر أكسيلوس كتاباً عنوانه «رسالة إلى مفكّر شاب»، وضع فيه خلاصة قراءته الفلسفية للعالم، في نص هو بين الشعر والفلسفة، يشبه إلى حد بعيد نصوص هيراقليطس المؤسسة للفلسفة، والتي تشكل الجسر الحقيقي بين الأسطورة والفلسفة، وهذه نماذج منها اخترعتها كيم:

ليس يكوننا قَلَقَيْن نصير مُقْلَقَيْن.

من ممّا نجَحَ في الإفلاتِ من الوطنِ الحقِّ الذي لا مكانَ له لا في

الأرضِ ولا في السموات؟

الإشارات. الكلامُ والكتاباتُ الشعريةُ لهما المستقبل.

عندما نتحدّث عن أنفسنا، عن الآخرين، عن الأشياء وعن العالم، فإننا غالباً ما نقع في فخاخ التسميات. مع ذلك فإن كل الأشياء – التي هي جُزئيّات الكون – والكون نفسه، تقاومنا بشدّة.

سكرةُ الخلقِ والإبداعِ وزُهدُ التأملِ يشيخانِ يداً بيدٍ في طرق الأفكار.

أن تفعل شيئاً يعني أنك لا تعرف ماذا تفعل ومع ذلك فإن المعرفة تُضيء الفعل الذي يضيئها.

بلغةٍ نجوميةٍ يمكن القول، بكواكبٍ خاسرةٍ.

المثاليّ يمتّع بحياةٍ صلبة. فهو يحيا حتّى مع الهدامين. المثاليّ الخائبُ يولد أشكالاً من التشاؤمية. لكن الواقعي يظل أعشى، تدوسه التجربة.

لا يجب أن يُفهم التاريخُ باعتباره تقدماً أو تدهوراً: ربّما سيكون من الضروري تأمّله واختباره على أنه تطوُّافٌ زمنيّ كونيّ، لا بتعبير التاريخ العالميّ.

بالرغم من أن كلّ شيءٍ يقع في إطار ما قبل التاريخي – التاريخي – الما بعد تاريخي – إلا أن هناك كلاماً وتفكيراً وأنشطة تختزل مراحل التاريخ كلها.

يُسبّل التاريخُ في الزمن وفي أمكنةٍ مختلفة. إنه تاريخ تحولاتٍ علاقتنا بالكون. إن بُنية التاريخ تتكوّن مما ستؤول إليه الطبيعة، من الأمكنة، من الأفراد، من الشعوب ومن الأعمال، وهذه لا تقلّث مما سنسمّيه ثقافة. ولهذا فهي ذاتية.

للأفراد كما لعصور التاريخ فضلاتهم. إننا نجتاز عصرًا غنيًا بشكل استثنائي بالفضلات.

التضحية بالحياة لم تكن يوماً قَطْ إراديةً.

إن ما يستعصي علينا قوله للآخرين، يخفّئنا في مكانٍ ما.

عندما نتحدّث عن أنفسنا، عن الآخرين، عن الأشياء وعن العالم، فإننا غالباً ما نقع في فخاخ التسميات. مع ذلك فإن كل الأشياء – التي هي جُزئيّات الكون – والكون نفسه، تقاومنا بشدّة.

سكرةُ الخلقِ والإبداعِ وزُهدُ التأملِ يشيخانِ يداً بيدٍ في طرق الأفكار.

أن تفعل شيئاً يعني أنك لا تعرف ماذا تفعل ومع ذلك فإن المعرفة تُضيء الفعل الذي يضيئها.

بلغةٍ نجوميةٍ يمكن القول، بكواكبٍ خاسرةٍ.

المثاليّ يمتّع بحياةٍ صلبة. فهو يحيا حتّى مع الهدامين. المثاليّ الخائبُ يولد أشكالاً من التشاؤمية. لكن الواقعي يظل أعشى، تدوسه التجربة.

لا يجب أن يُفهم التاريخُ باعتباره تقدماً أو تدهوراً: ربّما سيكون من الضروري تأمّله واختباره على أنه تطوُّافٌ زمنيّ كونيّ، لا بتعبير التاريخ العالميّ.

بالرغم من أن كلّ شيءٍ يقع في إطار ما قبل التاريخي – التاريخي – الما بعد تاريخي – إلا أن هناك كلاماً وتفكيراً وأنشطة تختزل مراحل التاريخ كلها.

يُسبّل التاريخُ في الزمن وفي أمكنةٍ مختلفة. إنه تاريخ تحولاتٍ علاقتنا بالكون. إن بُنية التاريخ تتكوّن مما ستؤول إليه الطبيعة، من الأمكنة، من الأفراد، من الشعوب ومن الأعمال، وهذه لا تقلّث مما سنسمّيه ثقافة. ولهذا فهي ذاتية.

للأفراد كما لعصور التاريخ فضلاتهم. إننا نجتاز عصرًا غنيًا بشكل استثنائي بالفضلات.

التضحية بالحياة لم تكن يوماً قَطْ إراديةً.

إن ما يستعصي علينا قوله للآخرين، يخفّئنا في مكانٍ ما.



## ورلة

### Captain Black

خلف زجاج العرض البراق  
رأيتك:

أسمر دون كريمات تجميل

علي رأسك المطارد

قبعة قرصان رزينة،

رائحة وجهك النائي

وسفينتك التي تتوالد أشرعتها كما تشاء

ترددت يدي في تناولك أكثر من مرة

رغم التماع الآخر القابع قربك

وبياضه مغر للشفاه

حصرتك في كفي المعروفة وأخفيتك عن أعين الغرباء

لا أريد لأحد أن يعرف الليلة أنني لك وأنت لي

جهزت مقعدي الأسود كما في كل ليلة واعتدلت

بقامتي، أنظر إليك

كيف أبدأ الآن

حتى البدء بك لم يكن كالبدايات

قربتك من أنفي أكثر فأكثر

همست لي

أنت اليوم لي وأنا لك

لمستك أيها البني الأملس

شممت حضورك بين أفكار المشتتة

تقفز مثل أي مصارع ثيران نسي مهنته الموسمية

وتمتطي ولعي بالعثور عليك أخيراً

بللت شفاهي بلعاب يسير

لأهني لك فما ولسانا يليقان باحتراكك

أدخلت في متاهتي المهجورة جزءاً منك أو أكثر

طاب لك المقام

لم تكن كالآخرين

لم تسقط رغبة في هروب من قبضتي المميته

كنت تمسّد نظرتي وهي تنهش قامتك في فمي

وتستعجلني الإشعال

هيات ناري واقتربت أكثر

أراك تبسم لما أقترفه الآن!

الآن، أشعل ابتسامتك بقبلة محمومة وأستنشقك

هكذا إذاً، تقفز مثل رعاة البقر على ليلي البارد

وفراشي الشاسع ينتظرني أن أنتهي منك

إذاً

كن صبوراً، كابتن بلاك

سأشعلك

كل ليلة سأشعلك

وأدخلك بلجالل.

منال الشيخ



### «ديوان» مصطفى طلاس

«ديوان» جديد للعماد أول مصطفى طلاس وزير الدفاع السوري الأسبق، صدر لدى داره (دار طلاس) بعنوان «أوراق خريف العمر». ومن يقرأ هذا العنوان يظن لأول وهلة أنه سيكون أمام خلاصة التجربة والتأمل التي خرج منها العماد، لكنه سرعان ما سيكتشف أنه أمام كتاب شتائم مليء بتعابير مثل: «كس»، «زب»، «طيز»... من «قصيدة» بعنوان «غزة والفضيحة العربية» نقرأ: «ومثل جبين حسني طيز لفني / ومنها فوق لحيته ثريد / خنازير إذا انطلقوا بزرع / فلا حب يدوم ولا حصيد / أبالسة سماسرة ذئاب / كلاب بل حمير بل قروء (...) ومثل أبيه عبد الله لا بل / تجاوز في خيانتة الحفيد (...) وتاج أبي جمال كس ليفني / ومن شعرات شعرتها البنود (...) وأخفق في وساطته سعود / وبال على عمامته الهنود (...) غداً وأظنه أمسى قريباً / ستخراً في عروشكم الحشود».

### منذر مصري يدافع عن شوقي أبي شقرا

شنّ منذر مصري في صفحته على «فيس بوك» هجوماً لا دعماً على مواطنه أدونيس بسبب رأيه الأخير بشعر شوقي أبي شقرا، وأرجع مصري السبب إلى فوز ديوان «ماء إلى حصان العائلة» لأبي شقرا بجائزة مجلة «شعر» (1962)، والذي تسبّب بنشوب خلاف بين أدونيس ويوسف الخال، على ما قال مصري، وتابع: «كان أدونيس يقول لي: شعر شوقي لا أكثر من إحضارات شعر! لكن هذا ليس صحيحاً، شوقي يبني أشياء كثيرة بهذه الإحضارات إلا أن همه بعد أن يبنّيها أن يحطمها. قليلاً ما تجد في شعر أدونيس إحضارات مسبقة. عسل أدونيس يقوم به نحل لا يجني رحيق الأزهار أبداً». وعن الدور الذي لعبه أبي شقرا قال مصري: «يا الله كم سرّني ذلك السطر الذي كتبه جمال باروت في مقاله «مقاربات أولية للنثري واليومي»: «وكان العنوان الجديد في هذا الفضاء إعادة اكتشاف الماغوط مع وجود تأثيرات واضحة لشوقي أبي شقرا في تجربة منذر مصري»، لأنه يجب أن يُعطى أبي شقرا حقه، ليس في فقط، بل في أنسي الحاج ووديع سعادة وعباس بيضون ويحيى جابر ورشيد الضعيف وشارل شهبان وفادي أبو خليل... وغيرهم».

### غرائب الأيديهلجيا

في مقال بجريدة «الدستور» كتبه القاص رسمي أبو علي، روى هذه الحكاية عن أول احتكاك جرى بينه (حين كان مديعاً في إذاعة الثورة الفلسطينية) وبين محمود درويش. فلنقرأ: «أول اتصال أدى إلى شيء من الاحتكاك بيني وبينه حدث عندما كتب درويش قصيدة رثاء لأحد قادة فتح الشهيد أبو علي إباد حيث رسم فيها صورة نموذجية للشهيد بملامح وطنية عامة لأنه لم يكن يعرف الشهيد شخصياً. وحال ظهور القصيدة في الصحف طلب مني مدير الإذاعة أن أقرأ القصيدة بصوتي، ولكنني صدمت بعض الشيء عندما قرأت مقطعاً في القصيدة يقول: «لنا صور في جيوب النساء»! وربما كان محمود يجري نوعاً من المقارنة بين الشهيد وبين المثقفين الذين يتحدثون عن الثورة ولكنهم في الحقيقة دونجوانات أكثر منهم مناضلين... ولكنني رأيت أن قول تلك الجملة قد يخدش الصورة المشرقة النبيلة التي كونها الرأي العام الفلسطيني خصوصاً عن محمود درويش (...) لا أعرف ماذا قلت له، ولكنني أعرف أنني كنت في الحقيقة أدافع عن صورته والتي رأيت ألا مبرر هناك للانتقاص من شأنها!!